Rafael Gutiérrez Girardot

# Ensayos de literatura colombiana II



# Ensayos sobre literatura colombiana

Rafael Gutiérrez Girardot

# Ensayos sobre literatura colombiana

## narrativa





Serie Tierra Baldía
Ediciones UNAULA
Marca registrada del Fondo Editorial "Ramón Emilio Arcila"

Ensayos sobre literatura colombiana. Narrativa

Primera edición: agosto de 2011
ISBN: 978-958-

Hechos todos los depósitos legales



Dirección Editorial
Jairo Osorio Gómez

Diseño general y diagramación
Lucía Inés Valencia

Diseño carátula
Lina Lozano



Hecho en Medellín - Colombia
Impreso por L. Vieco e Hijas Ltda.

Universidad Autónoma Latinoamericana
Cra. 55 No. 49-51 Conmutador: 511 2199
www.unaula.edu.co



Epígrafe

PENDIENTE

# Gutiérrez Girardot y las tareas del crítico

Selnich Vivas Hurtado

¿El crítico contribuye de manera particular al proceso de creación y comprensión de la poesía? ¿O es su irrupción en el panorama poético, más bien una presencia inútil y hasta deleznable para creadores y lectores?

Hemos compilado los escritos —notas, reseñas, ensayos y monografías— de Rafael María Gutiérrez Girardot (1928-2005) dedicados a la poesía colombiana para intentar dar respuesta a estas inquietudes. Ha llegado el momento de decir, sin apasionamientos idealizadores y sin resentimientos enceguecedores, cuál es el valor de este crítico para la poesía colombiana.

Gutiérrez Girardot es, sin duda alguna, el crítico de la poesía colombiana del siglo XX con mayor proyección internacional. Fue un lector atento de los poetas de su país, a pesar de haber padecido de un distanciamiento geográfico muy grande y de haber vivido en Alemania más de cincuenta años. Su obra crítica empieza en 1950, con una presentación de dos poetas jóvenes de entonces, Fernando Arbeláez y Marco Fidel Chaves, y termina en 2004 con un ensayo sobre Álvaro Mutis. En medio siglo, Gutiérrez Girardot se ocupó en profundidad de más de una docena de poetas disímiles, siempre con la misma pasión y con el mismo rigor, bien fuera que se tratara de obras de su agrado (Porfirio Barba Jacob, León de Greiff, Aurelio Arturo y Fernando Charry Lara) o de su desagrado (Guillermo Valencia, Julio Flórez y Álvaro Mutis). La tarea del crítico no se redujo, entonces, a prodigar de elogios a las obras que se ajustaban y de insultos a las que no se ajustaban a su gusto.

Hablaremos aquí de tres tareas del crítico. Por tarea del crítico debería entenderse, en primer lugar, un arrojar. Tarea o *ṭaríḥa*, en el

árabe clásico, es lo arrojado. Por tanto, el crítico está obligado a un ir más allá de sus afinidades electivas, de sus pactos personales, de sus gustos estéticos y de sus idearios políticos. El crítico tiene que arrojar, echar luz sobre la poesía. Es decir, explicar los procesos y fenómenos que han permitido el llegar a ser y el ser en movimiento de una obra poética. El crítico pregunta de dónde salen las obras, de qué contextos biográficos y socio-culturales, por qué razones gozan de una circulación y una valoración determinadas e, incluso, cuál es su función social o su función estética en un momento específico. El crítico interpreta obras, las hace comprensibles dentro de un sistema de pensamiento. Y la tarea interpretativa aborda diversos niveles de producción de sentido a partir de la lectura minuciosa de las obras.

No debe sorprender, por estos motivos, que Gutiérrez Girardot diera tanta importancia a un autor menor de la poesía colombiana del siglo XX como es Julio Flórez. El crítico supo explicar el éxito de Flórez como un problema sociológico. La obra de Flórez es representativa, pues constituye una de las transformaciones, "de lo que se entiende o entendió como poesía y como poeta, en una determinada época". [Gutiérrez Girardot, 2011:128]. Cada sociedad crea e impone su forma de hacer y de entender la poesía; la sociedad que elogió a Flórez lo condecoró como expresión de sus necesidades: lo simple y afectivo al servicio del populismo y de la sensiblería cristiana. Flórez es importante porque ilustra un comportamiento particular de la relación poesía y sociedad. Y así no le guste al crítico, Flórez debe hacer parte de los hitos de la historia de la poesía colombiana del siglo XX. Del mismo modo que Porfirio Barba Jacob, quien influyó profundamente en la poesía menos significativa de la segunda mitad del siglo pasado.

Arrojar luz sobre la poesía quiere decir, también, que el crítico, al tiempo que interpreta, pone en relación obras de diversas latitudes y características. Primero en el contexto nacional, luego en el contexto continental y, por último, en el contexto mundial. En

ese ejercicio, el crítico funda "categorías para articular y divisar con transparencia los problemas de la nueva lírica". [Gutiérrez Girardot, 2011:120]. En esta forma de entender la poesía, José Asunción Silva, León de Greiff, Aurelio Arturo y Fernando Charry Lara no podían aparecer apenas como poetas colombianos, sino como parte de un proceso general de las artes occidentales. Gutiérrez Girardot vio en ellos poetas que participaban de tradiciones ya reconocidas, pero que fueron trasladadas al marco nacional. Y en ese proceso de adaptación y traducción de sensibilidades lejanas se halla el mérito de sus propuestas, el grado de su universalidad. Así que no era atrevido ni exagerado ver a estos poetas colombianos dando respuesta a inquietudes poéticas formuladas en otros países de América Latina y en Europa. No fueron simplemente continuadores de esas tradiciones; también sus renovadores. Tales poetas trasladaron a Colombia la imagen del poeta en su laboratorio, el poeta como un inventor a la altura del científico, del filósofo. En sus obras, la poesía tuvo como fin y esencia el "descubrimiento de las cosas" [Gutiérrez Girardot, 2011:88], y no tanto la comunicación del afecto. No escribieron con el ánimo de ser del agrado de sus seres queridos; apenas para expresar el deseo frustrante de fundar una realidad nueva y la confirmación de su fracaso. El poeta, en esta otra posibilidad de hacer poesía, "acecha a la realidad y la va denominando al mismo tiempo que toma conciencia de ella" [88]. De ahí que tal poesía se entienda a sí misma más como una forma de conocimiento que como un simple pasatiempo del amor y del desdén.

La poesía quiere "rebautizar las cosas" [100] para librar a los humanos de las ataduras de la férrea tradición, del lenguaje anquilosado, de las verdades impuestas. La lección de la poesía deviene de su transposición de las cualidades ideales del mundo, es decir, de su capacidad para romper con y reorganizar las formas de pensar y sentir el mundo conocido, la "alienación impuesta" [117] por las instituciones y los medios. Tal obsesión de la poesía por una

verdad redescubierta en el contexto poético la iguala a la filosofía que descree de sí misma. Por tanto, la poesía es principalmente autocrítica y revolucionaria, pero curiosamente posee una tendencia creciente al silencio demoledor. La poesía, al igual que la filosofía, es asombro convertido en "exactitud de la expresión" [89] y conducido por una "mirada infantil" [91] que, consecuentemente, desvirtúa lo dado. El eros deja de ser un sentimiento y una pulsión para llegar a ser "motor de conocimiento" [108], capaz incluso de superar la "agresiva realidad social circundante" [117].

La segunda tarea del crítico es su poder. Si pensáramos el término *tarea* desde el pensamiento mɨnɨka, diríamos que toda tarea es un *jiéfue*, es decir, una boca de poder transformador. La boca del crítico impone, fija, institucionaliza obras y autores. Al arrojar luz sobre la poesía, el crítico ayuda a instaurar la poesía venidera. No la escribe con sus propias manos, pero determina parámetros y valoraciones que influyen decisivamente en los autores y los lectores. De aquí se desprende que la tarea del crítico no es menos peligrosa. Con mucha razón, Gutiérrez Girardot define la crítica como "la correspondiente interlocutora" [118] de la poesía. Sin la crítica, la poesía se convertiría en puro verbalismo, es decir, en la reactualización "de pasados muertos, de narcisismos, de júbilos rimbombantes y vacíos, de artificialidades y ampulosidades" [109]. La crítica lleva a la poesía por caminos formados con ayuda de la investigación y el conocimiento de otras literaturas y disciplinas. El crítico es el sensor y el futurólogo de la poesía. Y, por esta única razón, cabe más la responsabilidad de enriquecer y diversificar la poesía al crítico que al poeta. La crítica y la historia literarias, esto es, "el aparato conceptual con el que se juzgan y miden, negativa o positivamente, las obras literarias" [117], deben ampliar el horizonte poético de poetas y lectores con la presentación permanente de otras tradiciones, de otros modelos poéticos. De no ser así, el crítico alcanza un nivel de conocimiento que se conservaduriza por conveniencia y comodidad intelectual.

Gutiérrez Girardot legó a la poesía colombiana un diálogo con las tradiciones poéticas alemanas, principalmente. Pero también con las formas de la poesía moderna centro europea y latinoamericana. Este horizonte obligó a los poetas nacionales a verse en relación con autores que hasta entonces no habían leído y con los cuales, según el crítico, guardaban cierta afinidad. Por ejemplo: Hölderlin, Nietzsche, Rilke, Trakl, Hofmannsthal, Kafka, Benn y Celan. Pero tal apertura fue al mismo tiempo una impronta bastante limitadora.

Aunque el crítico cita el verso de Andrés Bello "tiempo es que dejes ya la culta Europa" [Bello cit. por Gutiérrez Girardot: 21], sigue apenas a medias la intención política implícita. O, mejor aún, tal vez la sigue en todo su rigor, pues el verso mismo revela que Bello tampoco estaba convencido de su solicitud revolucionaria. De haberlo hecho, el crítico boyacense le hubiera prestado la atención suficiente y se hubiera ocupado no solamente de aquellas obras colombianas que respondían a la valiosa sensibilidad europea, sino también a aquéllas que se salían de ese marco referencial y que, incluso, se le oponían, por pertenecer a otras tradiciones culturales no occidentales, es decir, aquellas que no se habían alimentado del mundo hispánico, inglés, francés o alemán. El crítico amplió y redujo la poesía colombiana al mismo tiempo. No se ocupó ni por casualidad de las tradiciones indígenas y afrodescendientes que también hubieran podido renovar la lírica colombiana del siglo XX.

Es evidente, además, y no sólo como síntoma de este crítico boyacense, que incluso la poesía de cuño occidental escrita por mujeres tampoco ocupa un capítulo importante en la historia oficial de la literatura colombiana. Es cierto que, en un pasaje de este libro, Gutiérrez Girardot menciona a Meira Delmar y dice que ella es un "paréntesis" [66]. Pero no se ocupa de ella y apenas la califica con lugares comunes: "como toda poesía femenina, la de Meira Delmar es delicada, añorante, amorosa" [66]. Algo parecido sucede con la obra de Helcías Martán Góngora, quien, según Gutiérrez Girardot, "representa la poesía del mar" y que "agrega

el tema negro" [66] a la poesía colombiana. El crítico siente con algo de tristeza que la poesía afrodescendiente colombiana tenga "tan poca tradición" [66], es decir, que carezca de críticos que la expliquen. Pero reconoce, de paso, que efectivamente "significa un intento de renovar con estos temas la lírica colombiana y de poner de presente la existencia de una rica veta hasta ahora poco explotada" [66]. La tarea, sin embargo, no fue cumplida ni por Gutiérrez Girardot ni por los críticos posteriores.

A esta tercera tarea del crítico le cabe el concepto de *Aufgabe* que, en alemán, además de "función" significa abandono, abdicación, renuncia. El crítico omite lo que no entiende, lo que no conoce, lo que le exige una reformulación de su universo de sentido y de su formación intelectual. No porque él no la desee, sino porque efectivamente no está preparado para hacerlo. Gutiérrez Girardot percibió el problema, pero tuvo miedo de afrontarlo por sus múltiples implicaciones políticas. En la mente del crítico no era posible pensar en "restablecer el estado anterior al Descubrimiento y a la Conquista" [144] que exigen los poetas indígenas, pero sí era transcendental que se entendieran los cambios cognitivos que implicaban las variaciones de las formas de poetizar. El crítico insiste que a la poesía le corresponde un papel transformador capaz de modificar los sistemas de pensamiento y la sensibilidad de un pueblo. Y esto lo explica de una manera muy sencilla: "modificar la manera de cantar [significa] modificar la manera de pensar y con ello, de acercarse, de descubrir osadamente la realidad sofocada" [117]. Una realidad sofocada principalmente por la mentira y el engaño, por el olvido de todas aquellas culturas que fueron y siguen siendo sometidas por la arrogancia occidental.

La ausencia en la obra de Gutiérrez Girardot de un trabajo sobre la poesía indígena, la poesía afrodescendiente o sobre la poesía escrita por mujeres anuncia que a los críticos no hay que creerles todo lo que callan ni todo lo que dicen. La renuncia de Gutiérrez Girardot ante la poesía indígena o afrodescendiente

constituye, por eso mismo, el reto más grande para los críticos y poetas de hoy. Por paradójico que parezca, tal reto se inspira en las lecciones del maestro que supo afrontar con denuedo la enseñanza de la poesía colombiana en la universidad europea, que supo divulgar la reflexión poética como una forma de hacerle frente a "la cobardía civil que hoy gobierna las relaciones entre los hombres" [108] de este país.

## Criterio de esta edición

El tomo II de las obras de Rafael Gutiérrez Girardot pretende restaurar, depurar y preservar, hasta donde le es posible al trabajo filológico, sus escritos sobre poesía colombiana. La tarea se logró gracias, primero, al Archivo de Gutiérrez Girardot en la Hemeroteca de la Universidad Nacional de Colombia, que fue remitido por su hija, la Dra. Bettina Gutiérrez Girardot, en conjunto con la sección de la biblioteca en lengua alemana en 2009 y que estuvo a disposición de los editores hasta finales del año pasado; también, gracias a la increíble utilidad que nos brindaron los diferentes motores de búsqueda y las bases de datos en la Internet. No todos los ensayos recogidos en el tomo II provienen directamente del archivo mencionado, pero cuando éstos existen, se privilegió la versión mecanografiada. La tarea implicaba el necesario cotejo entre los manuscritos mecanografiados y los textos publicados, a veces, en variadas ediciones y hasta de difícil lectura. Además, pudimos establecer que, en muchísimos casos, el crítico colombiano citó de memoria y no siempre con las respectivas referencias bibliográficas. Lo que nos obligó a verificar cada una de las citas con los originales respectivos, estuvieran en alemán, francés, inglés, español, latín o griego, para mencionar sólo algunas de las lenguas que manejaba el autor. En un 90% logramos verificar, corregir y actualizar tales fuentes. De hecho, la bibliografía del volumen fue reconstruida y corresponde estrictamente a las

obras empleadas por el autor, aunque no siempre en la misma edición. Del mismo modo, y para facilitar el trabajo de los futuros investigadores, hemos actualizado el sistema de citación, lo que evitó, de paso, la repetición innecesaria de datos bibliográficos. Las notas del editor [N. de. E.] se introdujeron allí donde era realmente necesario, es decir, para indicar algún error del autor o ampliar el sentido de un concepto. Los cambios y correcciones de estilo, solo se hicieron en aquellos lugares que requerían de un mejoramiento en la puntuación, la ortografía o la sintaxis.

# Agradecimientos

Agradecemos, ante todo, a la señora Marliese Gutiérrez-Girardot y a la Dra. Bettina Gutiérrez-Girardot la generosa autorización de la publicación de este volumen. Ellas han manifestado un interés y una confianza francos en el equipo editorial que resultad no sólo indispensable, sino que es estimulante y nos llena de compromisos y obligaciones inexpresables. Agradecemos a la Hemeroteca de la Universidad Nacional de Bogotá por habernos permitido acceder al archivo personal de Rafael Gutiérrez Girardot y así poder cotejar documentos (manuscritos y cartas) fundamentales para esta edición. Igualmente agradecemos a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia por haber apoyado académicamente a los profesores editores y, financieramente, al equipo de estudiantes que colaboraron valiosamente en el levantamiento, la corrección y cotejo de los textos, búsqueda de fuentes. A parte de los estudiantes que integran el equipo editorial, y sin los cuales no hubiera sido posible esta ingente labor, deseamos mencionar a los estudiantes que en estos dos años han participado activamente en los cursos de edición impartidos por los profesores editores. Ellos son: Natalia Arias Toledo, David Betancourt Vélez, Olmer Cordero Morales, Jesús Domínguez Vargas, Santiago Largo Gaviria, Luis Sierra Uribe, Fabio Zapata Gutiérrez, Manuel Felipe Álvarez Galeano, Laura Areiza, Natalia Villamizar, Carlos Alberto Areiza, Mónica Ruiz, Catalina Garcés, Javier López, Catalina Posada, Laura Quintero, Víctor Giraldo Úsuga, David Andrés Saldarriaga, Liliana Echeverri, María Victoria Echeverri, Martha Quiñónez, Esteban González y Carlos Mario Aguirre.

Hacemos un reconocimiento especial a la Universidad Autónoma Latinoamericana y a su Fondo Editorial UNAULA,

por entender el valor singular de la publicación de la obra de RGG en nuestro medio. A su Rectoría, y a quienes así lo entienden con generosidad, hacemos pública nuestra valoración por su interés, inteligencia y entrega.

# ¿Fue José Asunción Silva un dandy?

## I

A esta pregunta no se puede responder ni filológicamente ni con la inflamada vacuidad terminológica de una supuesta teoría de la literatura, que parte de la tautología de que una obra literaria es una obra literaria, cuyos elementos deben nombrarse de nuevo, pero no para esclarecer las complejidades históricas, sociológicas e intelectuales de la obra literaria, sino para encubrir la ignorancia de la tradición y sustituirla por un ergotismo barato, con intención intimidante, de simples funcionarios en busca de la justificación de su cargo, atados a la moda y a la ampulosidad jeroglífica. La pregunta es concreta y requiere una respuesta concreta. Concreta quiere decir que tiene que tener en cuenta el tejido histórico social y cultural del fenómeno dandy y su recepción y trasformación en la sociedad colombiana de la segunda mitad del siglo XIX, en la sociedad en que se formó José Asunción Silva. Como se sabe —o deberían saber los funcionarios de la moda— el dandy fue descrito por Baudelaire en su ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863). Ésta es una figura de una época de transición entre la monarquía tambaleante y la democracia que no se ha establecido y deriva su fuerza de sus dones de inteligencia y creatividad que no se pueden adquirir con dinero. Según Baudelaire, el dandy es la última irrupción del heroísmo en las épocas de decadencia (Baudelaire, 1869: 92). (A los alumnos víctimas de la sabiduría de los saráhticos-jiménicos sabios parasitarios de Locombia hay que informar que la Revolución francesa no es sólo motivo de cantar la Marsellesa sino que tuvo consecuencias imprevistas aún hoy para esos clientes de la inflación: la unidad del mundo. Por uno de sus

caminos llegó la figura del dandy al Tíbet andino, al parecer menos aislado que el supermercado de plástico de que ellos se nutren). ¿Se corresponden estas circunstancias en Europa y Colombia o, más exactamente, cómo se corresponden?

José María Cordovez Moure y Ricardo Silva registraron a su manera el cambio que se había operado en las costumbres de Santafé de Bogotá en la segunda mitad del siglo pasado: se pueden resumir con una metáfora. Esa sociedad avanzó exteriormente desde la cultura de la estera y de la jícara hasta la imitación o *aggiornamento* —bobotano-aristocrático— de la cultura del mueble del *empire* francés y de la hora del té británico. Fue un salto que cabría llamar micofílico, es decir, que daba involuntariamente razón a una tesis europea de entonces, es decir, la de que el hombre desciende del mono o mico. La imitación no fue, sin embargo, progreso. Los descendientes —o los que se habían declarado como tales— de los nuevos ricos o encomenderos, disponían de una cultura subprimitiva que les impedía percibir el hecho de que el estilo *empire* francés tenía su prehistoria, entonces reciente, es a saber, la de los vaivenes de la Revolución francesa, que, en suma, sustituyó la aristocracia feudal por lo que se ha llamado gran burguesía, la que engendró al gran comerciante. La novela *Los Buddenbrook* (1901) de Thomas Mann ejemplifica al primer cosmopolita y a la vez describe la decadencia de ese tipo de gran burguesía y de gran comerciante del que carecía Hispanoamérica, pero no sólo ni principalmente por razones históricas y religiosas (el efecto del catolicismo de la Contrarreforma), sino por la voluntad ladina y mezquina con la que esos nuevos aristócratas encubrieron su vacío genealógico y lo simularon con trucos de bandido y su correlato, la patanería. A esa aristocracia patana se la llamó en París, su modelo, *rastaquouère*, esto es, rastacuero, que significa el que aparenta lo que no es, el simulador vulgar. En Colombia, esa ética del patán solemne y simulador la fundó el General Francisco de Paula Santander: el "hombre de las leyes"

—como generosamente lo llamó Bolívar (1825)— que viola la ley según el principio del cobarde y del bandido: tira la piedra y esconde la mano y transtrueca —siempre en nombre de la ley— la República en caciquismo. El mérito delincuente de este leguleyo General —apestó a la figura del jurista y corroboró la estupidez normativa de esa curiosa y anacrónica profesión supuestamente militar— consistió en convertir un país naciente en un país pertinazmente decadente y a un proyecto de Estado en un botín de una sociedad seducida a ser un circo de rapaces, que esconden sus garras tras la bandera de la libertad. Esta sociedad pervertida fue la que enmarcó la vida y la obra de José Asunción Silva. ¿Cabía en ella el dandy?

Es casi unánime la opinión sobre el "desequilibrio existente entre el medio y su mentalidad [...]. Su imaginación estaba en París" (1937: 219), aseguró Emilio Cuervo Márquez, que comprobó el esfuerzo de Silva de superar ese "desequilibrio" y la imposibilidad o dificultad de lograrlo, lo cual determinó su tragedia final, el suicidio. Anterior a esa interpretación es una pregunta que se encuentra implícita en la frase: "su imaginación estaba en París". Silva vivió un año en París y a su regreso a Bogotá se sintió exiliado. En su ensayo "Silva: medio familiar y social" (1945) Carlos García-Prada, amigo de bombas de jabón, asegura que "alejadas de Europa, trasplantadas, desarraigadas, las dos familias que representaba el matrimonio Silva-Gómez hicieron su hogar en Bogotá" (García-Prada, 1985: 47). ¿Bastó ese año en París para que se acumulara y estallara en José Asunción el sentimiento de que sus ancestros estaban alejados de Europa, de que habían sido trasplantados y de que estaban desarraigados? ¿O se sintió abrumado por la experiencia de la gran ciudad, de la "capital del siglo XIX" (1935) de Walter Benjamin? Antes de viajar a la ciudad luz, el París que conoció Rubén Darío fue libresco, pero lo asimiló hasta el punto de que Juan Valera le hizo el reproche ambiguo del galicismo mental (Valera, 1889:222). Con ello, Valera se refería

a la imagen de un mundo en decadencia y secularizado que se difundía desde París. En *De sobremesa* Silva expresó ese galicismo mental, pero tuvo conciencia de que en París y en Europa era un transeúnte, un exiliado, es decir, que la busca de lo absoluto, la sed de conocimiento total, la aspiración suprema del arte, aislaban al artista de la sociedad burguesa en Europa y en Santafé de Bogotá. También tuvo conciencia de que en su sociedad lo habían acuñado, es decir, que era —como el mismo lo dice— un rastacuero. Si a ese galicismo mental Silva lo condimentó con su "manera de expresión, un tanto afectada de pronunciación francesa, y su voluntad de sonreír" (Sanín, 1978: 133) y su afición *gourmet*, su rechazo de la sociedad bogotana fue más bien manifestación del gesto romántico de *épater le bourgeois*. La interpretación hispánica de la figura y la obra de Baudelaire (al estilo de Juan Valera) rebajó al dandy que él fue y describió al antiburgués llamativamente desafiante. No podía ser de otra manera. El dandy Brummel y el dandy Baudelaire son dos términos de una compleja dinámica en la que se mezclaban las exigencias de una nueva mitología, de la preeminencia del arte como respuesta defensiva a una sociedad materialista y que se ponía en tela de juicio a sí misma, es decir, de la amplia transformación de los valores. El mundo hispánico, y especialmente Bogotá, no sólo carecían de esos fundamentos, sino se negaba a crear las mínimas condiciones necesarias para enfrentarse a esos cambios. Sin embargo, esta modificación de la figura del dandy ya no como héroe, sino como solitario desafiante y rastacuero abrió un resquicio más para el conocimiento de la estructura y de la mentalidad de la llamada aristocracia latinoamericana, en general, y de la colombiana o bobotana, en particular; para el conocimiento que, naturalmente excluye la mentira, el mito y la leyenda, de un pasado inmediato y una raíz pertinaz del presente. Pues el examen sociológico detallado y sin barreras ideológicas del conflicto de Silva, desvelará los caminos subterráneos y sutiles de un estrato social ambiguo, que impone su ambigüedad a todos los campos de

la vida social como instrumento de una obsesión destructora del poder. El suicidio de Silva podría ser interpretado como alegoría de la capacidad y fuerza destructivas de ese estrato dirigente.

## II

En su libro *Españoles de tres mundos* (1942), Juan Ramón Jiménez emprende una defensa de Silva contra Silva, es decir, de Silva, el poeta del "Nocturno", contra el Silva que se autorretrata en *De sobremesa* (1925) y que para Juan Ramón Jiménez es un dandy. A *De sobremesa* se refiere indirectamente Jiménez cuando dice que "quemaría el resto de su decadente vida y su escritura confusa: interiores de sedalina, tertulias tontas, encuadernaciones de París, alardes de casino, lacas aproximadas" (Jiménez, 1985: 63). De ese resumen del escenario de la novela, Jiménez saca esta conclusión: "todo ese dandismo provinciano, vacuo y ridículo que el pobre José Asunción se puso, como el pobre Julián del Casal, alrededor de su espíritu verdadero para asustar o mortificar a los colombianos corrientes, más o menos sensitivos o tolerantes, de una indiferente Bogotá sin culpa" (63). Para Jiménez, el dandismo es teatral y el de Silva cursi. El juicio de Juan Ramón Jiménez sobre Silva es sociológicamente acertado: el dandismo de Silva es "provinciano, vacuo y ridículo", es decir, es cursi, pero no por su propósito de *épater le bourgeois*, sino porque tiene su raíz en esos "colombianos corrientes, más o menos sensitivos o tolerantes", es decir, en la supuesta aristocracia bogotana, que es corriente, "más o menos sensitivos o tolerantes", es decir, mediocre. La causa y el origen de esta vulgaridad mediocre que en Hispanoamérica se autobautizó como aristocracia y que sustituye la carencia de pergaminos con patanería, se puso de presente a los ingenieros españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes en un informe sobre las colonias comprobaron a comienzos del siglo XVIII, que:

> Es de suponer que la vanidad de los criollos y su presunción en punto de calidad se encumbra á tanto, que cavilan

> continuamente en la disposición y orden de sus genealogías, de modo que les parece no tienen que envidiar nada en nobleza y antigüedad á las primeras casas de España; y como están de continuo embelesados en este punto, se hace asunto en la primera conversación con los forasteros recién llegados, para instruirlos en la nobleza de la casa de cada uno; pero, investigada imparcialmente, se encuentran á los primeros pasos tales tropiezos, que es rara la familia donde falte mezcla de sangre, y otros obstáculos de no menor consideración (de Ulloa, 1918: 95-96).

Esta simulación de aristocracia es la prefigura de lo que los franceses llamaron en el pasado fin de siglo "rastacuero". Éste es el hispanoamericano rico que viajaba a París para aprender aristocracia. En su novela, Silva mismo reconoció que era un rastacuero. Lo que Juan Ramón Jiménez reprocha a Silva es la continuidad del tipo social, de la mentalidad de la aristocracia bogotana. El hecho de que Silva sintiera desprecio por la clase media entrelazada con la supuesta aristocracia, que se sintiera aislado y aconsejara a su amigo Emilio Cuervo Márquez que no cejara en la "empresa de dejar la tierra" (Silva, 1990: 698) no es un acto de rebeldía y de rechazo pleno de raíz social, sino expresión de una insatisfacción social de artista consciente de su vocación, frente a la pacata y provinciano-católica sociedad burguesa de Bogotá, y de una nostalgia indefinida de ubicación en la realidad, esto es, de lo que cabe designar como excentricidad, o la pérdida del centro. Las causas biográficas de esa pérdida del centro son insondables y, por eso, se prestan a especulaciones que contribuyen a la leyenda de la sangre azul de Silva y que, de paso, corroboran las observaciones de Jorge Juan y Antonio de Ulloa. En su ensayo sobre "Silva: medio familiar y social" (1945) aseguró Carlos García Prada que:

> los antepasados del poeta —Silvas, Ferreiras, Fortouls, Sánchez… Gómez, Diagos, Ureñas, Angulos…—,

> descendientes unos de rancias familias nobles de Navarra y de Aragón, y otros de ilustres familias de Andalucía […] Alejadas de Europa, trasplantadas, desarraigadas, las dos familias que representaba el matrimonio Silva-Gómez hicieron su hogar en Bogotá, y ese hogar era un refugio contra la barbarie que las rodeaba (García Prada, 1985: 47).

Según eso, la pérdida del centro en Silva era hereditaria. En la escena introductoria de *De sobremesa*, la sala en la que los amigos del genial poeta José Fernández Andrade se reúnen tiene muchos objetos ornamentales entre los que se destaca, ya por su tamaño, una panoplia: ¿Aludía ella a las "rancias familias nobles de Navarra y de Aragón?", ¿Era pues símbolo de su nostalgia por su raíz perdida, testimonio metafórico del desarraigo de su linaje? O, ¿no era más bien una fantasía antiburguesa que encubría la mentirosa "manía genealógica" de la supuesta aristocracia bogotana, a la que él perteneció? Su excentricidad se nutrió indudablemente de la simulación de esta aristocracia, pero no menos de su vocación de poeta encaminada por una consecuencia determinante del romanticismo: la de la llamada autonomía del arte, que consiste en la conversión del arte en un absoluto religioso pero secular, en la sustitución del Dios ausente por el arte. La autonomía del arte o autonomía poética fue formulada por la filosofía del idealismo alemán, por Hölderlin y por Schelling principalmente y su manifestación es la relación recíproca de filosofía y poesía, en la que cada una empero conserva su autonomía: la poesía se comprende filosóficamente, la filosofía se comprende poetológicamente. Silva no conoció directamente los textos de Hölderlin, Schelling y el famoso fragmento de Friedrich Schlegel de su revista *Athenäum* (1798), en el que postula la "progresividad" de la poesía romántica, la superación de todos los límites y la unión de filosofía y poesía, la "sociabilización" de la poesía y la "poetización" de la sociedad, es decir, una especie de "panpoetismo" que no es otra cosa que la poesía como un absoluto. Pero se empapó muy temprano, ya a

los dieciocho años en su viaje a París, de las formas concretas que había adquirido en Francia esta concepción. Con la exageración de costumbre en los países hispánicos, se asegura que el voraz lector Silva "estaba al día" en el conocimiento de la literatura francesa e inglesa de su tiempo. Esta es otra de las aureolas de la leyenda de Silva. Él fue un diletante, ansioso de saber, pero esa ansia de saber no tenía su origen y motor en lo que une originalmente a la poesía y a la filosofía, esto es, en el asombro. Silva buscaba respuestas, informaciones, "estar al día" para *épater* y, con ello, corroborar su doble superioridad: la de su clase aristocrática y la de su genialidad debida a su aristocracia, pero no planteaba preguntas. Su arraigo en la sociedad seudoaristocrática de Bogotá, acuñó inevitablemente su manera de pensar: ésta había descifrado el mundo y justificado su dominio con el catecismo del padre Gaspar Astete, que aunque había sido publicado en la segunda mitad del siglo XVI, mantuvo firme hasta bien entrado el siglo XX el fanatismo de la Contrarreforma. Sus lecturas modernas no pusieron fundamentadamente nada en tela de juicio, sino lo suscitaron a la mímesis, es decir, a someter el vino nuevo al odre viejo. No es en su amplia información en donde se encuentra el origen de su concepción del arte como un absoluto, sino en la confluencia de dos formas irreflexivas de descifrar y percibir el mundo: el catolicismo del hogar y el deslumbramiento del París complejo y secularizado, que se pueden ejemplificar con los poemas "Los maderos de San Juan" y los de *Gotas amargas* (1908). Esta confluencia potenció su excentricidad pues lo uno y lo otro se excluyen racionalmente. Silva no se afincó en ninguno de los dos, pero la reciprocidad efectiva de los dos constituyó el soporte de su concepción del arte, es decir, religión o absoluto de la sensualidad y la pena de lo terrenal. El poema "Ars" de *El libro de versos*, aparecido primero en 1886, expresa esa contradictoria confluencia:

> ¡El verso es vaso santo; poned en él tan sólo
> un pensamiento puro,

en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes
como burbujas de oro de un viejo vino oscuro!

Allí verted las flores que en la continua lucha
ajó del mundo el frío,
recuerdos deliciosos de tiempos que no vuelven,
y nardos empapados en gotas de rocío.

¡Para que la existencia mísera se embalsame
cual de una esencia ignota,
quemándose en el fuego del alma enternecida,
de aquel supremo bálsamo basta una sola gota!
(Silva, 1946: 65)

La poética esbozada en este poema es realmente simple y de cuño agudamente romántico. En el poema se vierten pensamientos puros, consuelos, recuerdos. Pero el poema es una transposición de la consagración de la misa católica y de la misa misma a la creación poética. De sensualidad terrenal hay a primera vista muy poco. Pero lo poco es decisivo: el vino de la consagración no es el litúrgico simbólico, sino un vino terrenal, real. En el fondo del pensamiento puro, las imágenes han de bullir hirvientes. La terrenalidad es católica, es decir, un valle de lágrimas, que para Silva es "existencia mísera", pecado, del que redime no Dios sino la poesía.

Esta transposición del momento cumbre de la misa católica a la poesía apasionada y terrenal adquiere nítido contraste en la novela *De sobremesa.* En ella, al lado de la descripción de una noche truculenta de pecado en París, surge el recuerdo del mundo cálido y católico del hogar como refugio nostálgico y presencia de su raíz provinciano-aristocrática. No es improbable que esta confluencia se nutriera del esquema católico del pecado y arrepentimiento, de exceso sensual y necesidad de perdón, pero en Silva el esquema tiene un marco social que especifica esa confluencia: es el de la supuesta aristocracia y las exigencias que ésta se impone para

justificar y mantener la ficción. El viaje a París era signo de esta aristocracia, pero París era la nueva Babilonia, la encarnación del mal y del placer desenfrenado, que seducía a los hispanoamericanos a extrañarse de la sana educación y de la limpia moral de sus santos hogares lejanos. La excentricidad como pérdida del centro moral y vital se relaciona recíprocamente con la necesidad de subrayar la distinción de su linaje y, especialmente, del niño bonito y prodigio, de Silva mismo, dentro de su misma clase. En sus lecturas y en su viaje a París, Silva encontró el estilo de vida para enmarcar con cierta coherencia ese complejo tejido de raíz católica bogotana, conciencia de estamento, es decir, mantenimiento y justificación de una simulación, signo que exhibe esa conciencia (el viaje a París), y afirmación de su propia genialidad: es el estilo de vida que creó el dandy. La excentricidad moral e interior se manifestó como extravagancia en su actuación y presentación sociales. Baldomero Sanín Cano recuerda que Silva hablaba con afectación y una pronunciación afrancesada. Uno de sus primeros biógrafos, Alberto Miramón, observó que "Silva se cubría con hongo claro, usaba escarpines de seda y calzado de charol finísimo […] prendía sobre la complicada corbata un alfiler que era una extraña obra de arte" (Miramón, 1957) y comprobó que en París, "sintió la atracción irresistible del lujo y los salones mundanos […], experimentó el encanto por los perfumes exóticos de ricos envases […], adquirió el gusto de los trajes cortados por sastres famosos, los chalecos de adornos complicados, las corbatas de seda tramada y los pañuelos de batista finísima"(Miramón, 1957). Pedro Emilio Coll, quien legó el dato de que Silva poseía veintidós pares de zapatos, lo recuerda cuando llegó a Caracas y recibió a un grupo de escritores y poetas caraqueños que habían leído el "Nocturno" y querían empaparse del aura del cantor de dos sombras:

> Estaba el poeta de pie, esperándonos cordialmente, todo de negro vestido, con un jazmín en el ojal. Sobre la mesa, la llama del té iluminaba el retrato de la dulce y pálida Elvira,

> la hermana muerta de José Asunción, el calumniado. Los libros allí revueltos, junto con pomos de esencias, cigarrillos egipcios y pétalos marchitos, decían de las preferencias del joven maestro (Coll, 1950: 26).

La autoescenificación no es exclusiva de Silva ni del dandy. Puede ser un acompañamiento teatral de una poesía de precaria sustancia intelectual que sustituye con abundancia verbal y mímica: puede ser la manifestación de una poética que postula el retorno a una supuesta primitividad, la de la conjunción de ceremonia de salmos y plasticidad de la palabra poética, esto es, gestos y sonidos para rebautizar las cosas, como el primer dadaísmo. En la autoescenificación de Silva, el dandy está en primer plano, pero el traje negro y la azucena, el retrato de la dulce y pálida difunta, los libros, los pomos de esencias, los cigarrillos egipcios y los pétalos marchitos son los requisitos de una ceremonia fúnebre, en la que el luto del poeta solicita compasión y al mismo tiempo destaca el placer de raros y exquisitos olores en el templo privado de la muerte. La autoescenificación y el vestuario son el aspecto frívolo del poeta dandy, que cabe caracterizar con frases del primero de los *Ditirambos de Dionysos* de Nietzsche:

> Pretendiente de la *verdad* —¿Tú? Así se mofaban
> ¡no! ¡sólo un poeta! […]
> ¡Sólo bufón! ¡Sólo poeta!
> Sólo hablando cosas abigarradas,
> saliendo abigarradamente de larvas de bufón y con pretextos,
> montándose en mendaces puentes de palabras,
> en arco iris de mentiras
> entre falsos cielos
> vagando, rondando—
> ¡*Sólo* bufón! ¡*Sólo* poeta!...
> (Nietzsche, 1995: 37)

El poeta como bufón simulador que cultiva la simulación y la mentira. La condena del poeta en estas líneas de Nietzsche no es nueva. Como se sabe, la hizo Platón en su *Apología de Sócrates*. Pero en Nietzsche esa condena es más bien una valoración positiva. En *Zaratustra* (1883) escribió que "los poetas mienten mucho" (Nietzsche, 1990: 139), y agrega que "Zaratustra es poeta" (138). El poeta como pretendiente de la verdad sólo puede ser un bufón porque busca y corteja lo que no hay: la verdad. El diagnóstico de Nietzsche tiene validez para el poeta moderno, el que destruyó el llamado clasicismo que cabe resumir en la frase con la que se caracterizó a Winckelmann (el padre del modelo clásico grecómano), esto es, "noble simplicidad y callada grandeza" (Winckelmann, 1885: 24) y le abrió las puertas a la desatada complejidad y semidesnuda anarquía, es decir, el poeta del romanticismo temprano. La gama de refracciones de este poeta moderno va desde lo patético truculento hasta la caricatura que se hizo del poeta romántico, el poeta melenudo, pálido, extravagante, que se siente incomprendido. A esa gama corresponde la intensidad o superficialidad con la que se adaptó esa libertad del poeta moderno, pero a todas esas figuras les es común la comprensión de su tarea y vocación como un desafío a la sociedad burguesa, para la que el arte sólo tiene una significación negativa u ornamental y en todo caso marginal. Esta conciencia de marginalidad y de protesta, son el fundamento de dos tipos sociales que se pueden entrecruzar, pero que no siempre se entrecruzan, aunque son conscientemente bufones: el dandy y el bohemio. La imagen caricaturesca del poeta romántico mezcla rasgos del dandy y del bohemio: el vestido extravagante y la palidez del hambriento y vicioso. En Silva predomina el dandy. Lo que cabría llamar vicio en el dandy José Fernández, es decir, su placer en el eros de las prostitutas, es no sólo el desenfreno sexual en París del católico casto de la Bogotá tradicional, sino un afán filosófico de conocer y experimentar todo. En *De sobremesa* Silva informa de un deseo que

sobrecogió a José Fernández en Londres al recordar sus anteriores amores venales. Desea encontrar una hetaira joven, gozar de ella intensa e infatigablemente dos días o noches y luego hacerle un regalo para que ella pueda formar un hogar y cuando sea vieja, se acuerde del benefactor.

La curiosidad, disfrazada de historia literaria, ha despertado considerables especulaciones sobre el erotismo en Silva. Unos aseguran que Silva era un fino galán, casi donjuán, que tuvo poca fortuna con las mujeres de la sociedad católica bogotana, para quienes un hombre bello, culto y vestido muy refinadamente era un afeminado. Pese a ello, Silva conoció el éxito masculino. Otros invocan el apodo que le dieron a Silva en Caracas, esto es, la casta Susana, para asegurar que su erotismo era casi nulo. Silva no dejó un diario como el de otra figura de la sociedad de fin de siglo, esto es, Henri Frédéric Amiel, cuyos *Fragmentos de un diario íntimo* (1882-1884) registran el análisis de los propios límites y de sus posibilidades y dibuja lo que cabría llamar el tipo social del tímido: "Mi pecado es el desánimo, mi desgracia la indecisión, mi diosa la libertad, mi cadena la duda, mi defecto eterno el aplazamiento, mi ídolo la estéril contemplación, mi peor error el desconocimiento de la oportunidad". Silva comparte algunos rasgos con Amiel, pese a los atrevimientos eróticos que describe en *De sobremesa*. O precisamente a causa de esos atrevimientos, pues éstos son indudablemente una compensación imaginativa de su timidez y una satisfacción de las expectaciones que despertaba en sus amigos el viaje a París, a la nueva Babilonia, a la ciudad del pecado. El problema del erotismo de Silva y de su relación con las mujeres es biográficamente insoluble, pero tiene relevancia desde la perspectiva de su bufonería como dandy. El asceta es uno de los papeles que representa el bufón dandy, pero no el asceta religioso sino el que con el postulado del ascetismo, con la valoración del monje, contrapone un valor al materialismo de la época.

## III

Considerada casi unánimemente como una novela que no cumple con las exigencias del género, *De sobremesa* de José Asunción Silva ha sido juzgada como el único ejemplo pleno en las letras de lengua española de una variedad de la épica, esto es, la "novela de artistas". Una enumeración de este tipo de novela en las letras europeas desde *Ardinghello o las islas felices* (1787) de Wilhelm Heinse, pasando por el *Werther* (1774)y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-96) de Goethe, *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel, *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis hasta *À rebours* (1884) de Joris Karl Huysmans, *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde y,ya en estesiglo, *La muerte de Virgilio* (1945) de Hermann Broch, por sólo citarlas más conocidas, pone de presente el vacío temático que impuso a las letras de lengua española su tradición supuestamente "realista" y, en consecuencia, normativamente miope. El que este "realismo", acompañado del dogmatismo católico contrarreformista, empobreció las letras de lengua española es un hecho que registra diferenciadamente José María Blanco White en sus *Letters from Spain* (1822)y que arrancó la famosa frase a Mariano José de Larra: "Escribir en España es llorar". Larra vivió en una sociedad en la que los leves y breves ecos de la Constitución de Cádiz de 1812 y los gérmenes de la ambigua dominación napoleónica habían impuesto esbozos de valores burgueses. Pero no fueron éstos, principalmente, los que hicieron que Larra vertiera su elegante burla sobre la ocasión del llanto del escritor, sino la vulgaridad del "Castellano viejo", para decirlo con el título de uno de sus más famosos cuadros de costumbres, esto es, la tradición iletrada e inculta de la "heroica" España, de la que ya en el siglo XV había dicho el humanista Alonsode Cartagena: *Hispanos quod regia cura sint occupati, calamo vacari non posse*. La queja no cesó. Ramón del Valle Inclán comprobó en *La lámpara maravillosa* (1917)quela preeminencia de los *quod regia cura sint*

*occupati* sobre el "calamo vacari" había producido "cuatro siglos [...] de literatura jactanciosa y vana", nutridos de "viejas controversias y de jactancias soldadescas". En este empedrado de jactancias soldadescas y de vanidades teológicas —en esta tautología o círculo vicioso— no cabía el artista, a menos que fuera un Calderón de la Barca o un Baltasar Gracián, esto es, un teólogo *inpartibus infedilius*, un obispo sin mitra y sin báculo pero sobrecargado de casullas, de roquetes y de bonetes. Esto pesó todavía en Juan Valera quien como adelantado de la estética del arte por el arte hubiera debido plantearse el problema del artista en la sociedad burguesa, que está estrechamente ligado a dicha estética. Pero parece que la indiferencia de la sociedad hispánica frente al artista fue tan evidente que lo que más inquietóa Valera fueron los alimentos terrestres y no el papel social del artista como tal, no pues como funcionario diplomático que alternaba su actividad pública con la literatura.

Juan Valera representó, como tantos otros en el mundo hispánico, el tipo de escritor y hombre público en una persona. Esta relación, por la cual el arte tenía una significación social ya que el arte era frecuentemente un presupuesto del ascenso político, permite suponer que la sociedad hispánica tenía rasgos arcaicos. Aunque difusos, y pese a la indiferencia de ella frente al artista, gracias a ellos el poeta jugaba un papel social semejante al que tenía en Grecia y en la Edad Media, esto es, el de formar parte de la unidad de política, arte y religión o, como decía Hegel, el de "representar los más altos intereses del espíritu". Pero estos rasgos arcaicos —que son un *topos* de la consideración histórica de las sociedades hispánicas; Ortega y Gasset hablaba en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), repitiendo a Kant, de la "oligarquía de los muertos" que reina en el mundo hispánico— son engañosos, al menos en el siglo XIX. Pues esa unidad de política, arte y religión no se debía, como en Grecia y en la Edad Media, a un desarrollo interno de la sociedad, sino a una imposición artificial y anacrónica

del poder político de la institución eclesiástica. La unidad de política, arte y religión era un artificio que, consecuentemente, se convirtió en un freno y en un empobrecimiento de lavida intelectual. Nada ilustra tan impresionantemente esta situación como una de las novelas más leídas en los países hispánicos en el siglo pasado: *El escándalo* (1875) de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891). Si según Mallarmé "*tout au monde existe pour aboutir à un livre*", según Alarcón —cabe decir variando la frase preborgiana del francés— todo existe en el mundo para desembocar en un confesionario. Pero esto ya nada tenía que ver con la unidad de política, arte y religión al estilo de Grecia y de la Edad Media, sinocon una pérdida desesperada del sentido de la vida y de la historia y con la conducción al absurdo de la obstinada frase de Tertuliano: *Credo quia absurdum*. Pese a este cerco, los países de lengua española no pudieron sustraerse a la historia moderna. Con la Independencia de las antiguas colonias, se inició un proceso de paulatino desmoronamiento no solamente del Imperio sino de la sociedad tradicional católica que fue incorporada al capitalismo y expuesta a la aceptación de sus valores burgueses, esto es, el afán de lucro, el egoísmo y la racionalización de la vida. Gracias a esto, se introdujo una división del trabajo, como apunta Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1944), por la cual se destruyó la unidad de político y escritor. En las antiguas colonias, que con su apertura a Europa habían acelerado el proceso de modernización, se percibió más intensamente que en la destronada metrópoli la problemática de los nuevos valores y de la división del trabajo. El afán de lucro y de ascenso social impuso una nueva clase social de cuño burgués a la que fueron sucumbiendo las viejas familias tradicionales, como lo cuenta Luis Orrego Luco en su novela *Casa grande* (1908), por sólo citar la más densa entre las muchas que registran esta callada revolución. A esto se agrega la fuerte influencia europea, especialmente francesa en todos los órdenes de la vida, que posibilita la recepción de la

literatura francesa decimonónica, especialmente la del simbolismo y el parnaso. Esta literatura procuró los medios para captar el problema del artista en la sociedad burguesa, y por ello no es extraño que fuera en Hispanoamérica y no en España en donde surgieron las primeras novelas de artistas, suscitadas en parte por Baudelaire y, en Silva, por Huysmans.

Entre las novelas de artistas hispanoamericanas sobresalientes, esto es, *Amistad funesta* (1885) de José Martí e *Ídolos rotos* (1901) del venezolano Manuel Díaz Rodríguez (*Resurrección: cuento de artistas* 1901-02, de José María Rivas Groot que no trata el problema del artista, sino postula la conjunción de fe y belleza), sobresale *De sobremesa* de José Asunción Silva porque, a diferencia de Martí y de Díaz Rodríguez, reflexiona abiertamente y sin afán demostrativo, como Rivas Groot, sobre lo que Friedrich Schlegel en *Lucinde* y Soren Kierkegaard en *O esto o lo otro* (1843)habían considerado, con contrario acento e intención, como la existencia estética, esto es, la vida como obra de arte. El personaje central de *Amistad funesta* de Martí es un héroe romántico que lleva una doble vida, la de abogado y artista. Este Juan Jérez de Martí es una escala previa del Alberto Soria de *Ídolos rotos,* de Díaz Rodríguez, en el sentido de que el escultor caraqueño fue ingeniero que se decidió o, más precisamente, se convirtió al arte. José Fernández Andrade de *De sobremesa* no tiene profesión burguesa alguna. Aunque ostenta un grado militar, la riqueza de que dispone y que sabe manejar no lo lleva a ser un financista, sino que le proporciona el ocio para ser artista, para querer ser artista absoluto. José Fernández Andrade, en cuya sangre se enfrentan la rudeza musculosa del hombre rural supuestamente hispanoamericano y la finura del alto linaje supuestamente español, no gobierna diestramente sus haberes porque es conocedor del mundo de las finanzas; es conocedor de ese mundo porque es artista. Y el artista era para José Fernández Andrade no solamente el poeta lírico, sino el sediento de todos los saberes y de todas las experiencias, esto es, un filósofo *in nuce.*

Se ha asegurado unánimemente que *De sobremesa* es, en muy buena parte, una novela autobiográfica. José Fernández Andrade sería una especie de otro Yo de José Asunción Silva. La afirmación es por lo menos aventurada y, sin duda alguna, aventurera si se piensa que no hay ni puede haber obra literaria alguna que no se nutra de la subjetividad del autor. Para demostrar esa suposición, sería necesario comprobar documentalmente que las conquistas eróticas de José Fernández en París no son ficción, sino experiencias reales de José Asunción Silva. Pero ¿cómo demostrar documentalmente esto si hasta ahora no se ha escrito una biografía detallada de Silva y si, además, se tiene en cuenta un *topos* obsesivo de la psicología masculina hispánica —comprensible por la represión sexual—, esto es, el de la simulación de numerosas conquistas amorosas, el de la simulación de donjuanismo que se convierte en una norma? Todavía en 1983, la novela de Pedro Gómez Valderrama *La otra raya del tigre* rindió tributo a ese *topos* que le restó coherencia artística: su posible modelo Thomas Mann no es aplicable a las sociedades hispánicas. Este *topos* tenía en Silva otra significación, es decir, trascendía —y eso es, simplemente, literatura— el *topos* hispánico del donjuanismo simulado para alegorizar su afán de totalidad de experiencias. Y ya este hecho excluye el carácter puramente autobiográfico de la novela. José Fernández Andrade no es el otro Yo de José Asunción Silva, sino una construcción arquetípica de lo que Silva quería que fuera un artista absoluto en la sociedad ambiguamente tradicional-burguesa hispanoamericana de fines de siglo. Este arquetipo no era nuevo en Hispanoamérica. Lo había esbozado ya Domingo Faustino Sarmiento en sus *Recuerdos de provincia* (1850), en donde el "doctor montonero" postuló al hombre argentino —y por extensión, hispanoamericano— del futuro: un hombre que es igualmente diestro en la vida del campo y en el conocimiento detallado de los refinamientos culturales europeos, es decir, un hombre que sintetiza tradición y modernidad. Pero en Silva, este

arquetipo se ha condensado y lo que para Sarmiento debería ser un hombre futuro, es para el poeta y hombre con aspiraciones universales el artista, y más precisamente el artista finisecular. Lo que para Sarmiento debería ser un *homo politicus* del futuro es para Silva la existencia estética absoluta.

El arquetipo mismo es, por su pretensión absoluta, un haz de problemas; él, su primer problema. Por su carácter absoluto, se ha liberado de las normas y las convenciones sociales: José Fernández Andrade se ve arrastrado en dos ocasiones por fuerzas incontrolables que lo llevan al borde del asesinato. Pero las dos cortesanas que intentó matar en París no provocaron en él sus arrebatos por ser cortesanas; el intento de matarlas se bastaba a sí mismo, es decir, el artista quería matar no solamente para desconocer las normas sino también para acumular la experiencia del delito. José Fernández se entrega también a las embriagueces de las drogas, canta la homosexualidad, gasta su dinero sin consideración, es decir, contraviene principios morales y económicos de la sociedad burguesa, pero ninguna de esas contravenciones, ni siquiera los intentos de asesinato, le ocasiona castigo. Al mismo tiempo siente nostalgia de pureza, recuerda a la abuela que rezaba para que él se salvara, pero se enamora de Helena, símbolo de la belleza y mujer inalcanzable a la que busca incansablemente con el mismo fervor con el que se entregaba a las embriagueces de las drogas y el delito. Pero sería inadecuado suponer que José Fernández buscaba realmente salvar su alma. La convivencia de delito y afán de pureza, de pecado e impulso y nostalgia de inocencia, de las cortesanas y Helena la pura, de escepticismo y de deseo de creer, aproxima a José Fernández a la figura del poeta y pintor William Blake, en cuyo libro *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93) van perdiendo sus perfiles definidos todos los contrarios, es decir, dejan de ser alternativas para constituir como contrarios fusionados la existencia humana. Blake escribió ya al comienzo de esta obra.

> Sin contrarios no hay avance. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio son necesarios para la existencia humana. De estos contrarios emerge lo que lo religioso llama Dios y el Mal. Dios es lo pasivo que obedece a la Razón. El Mal es lo activo que surge de la Energía (Blake, 1994: 8).

La incansable búsqueda de Helena era, para decirlo con las palabras de Blake, la canalización de la energía que había estallado en sus intentos de asesinato, en el Mal, hacia lo pasivo, el cielo. Pero sin conjunción o matrimonio, no hubiera sido posible la existencia estética de José Fernández. Su sed de totalidad, pensada artística, es decir, plásticamente, no pues de manera filosófica o conceptual, llevó a José Fernández a saciarla en la experiencia biográfica misma, en lo que él consideraba como totalidad: la vida como obra de arte perfecta y plena, cuya plenitud consiste en la conjunción de Bien y Mal.

Ya esta conjunción, de origen romántico y que postuló Friedrich Schlegel en su famoso "Fragmento" sobre la "poesía romántica" de su revista *Athenäum*[1], si bien de modo muy general, pone en tela de juicio los fundamentos de la moral cristiana, de su cristalización normativa en el derecho penal, y de la apropiación de ellos por la sociedad burguesa, cuyo sustento, esto es, el egoísmo, implica su permanente cuestionamiento. Esta conjunción de Bien y Mal desenmascara la doble moral burguesa, que hipócritamente había trastocado los valores y que practicaba el Mal con la máscara del Bien. En el fondo, William Blake no hacía otra cosa que desenmascarar afirmativamente la hipocresía de la sociedad burguesa, la ponía en evidencia. Pero la hipocresía dejaría de serlo si aceptara su desenmascaramiento, y acosada diversamente por artistas como Baudelaire, entre tantos más, respondió

1 Todos esos fragmentos se llaman, por eso, "Fragmentos del Athenäum"; en la edición canónica de esos fragmentos por Jakob Minor lleva el número 116.

defensivamente, según una regla del fútbol *malvinamente* inglés: la mejor defensa es el ataque. Y el ataque defensivo fue grotescamente peculiar. Pese a la tradición humanística europea se olvidó una frase de Salustio en su *De Catilinae Coniuratione:* "Desde hace tiempo hemos desaprendido a llamar las cosas por su nombre: regalar bien ajeno se llama liberalidad, audacia para cometer maldades se llama fortaleza; por eso, el Estado se encuentra al borde del abismo". En nombre de la ciencia, el médico y periodista judío Max Nordau publicó en 1892-93 un libro que se hizo famoso, esto es *Degeneración,* en el que intentaba aplicar a la literatura francesa las tesis de Cesare Lombroso sobre la relación entre genio y locura (*Genio e follia,* 1864). Con un conocimiento detallado de la literatura y de la escena literaria francesas, Nordau y quien antes de elaborar su obra había cometido desafortunados intentos narrativos y dramáticos, aseguraba que

> las corrientes de moda en el arte y la literatura [...] tienen su origen en la degeneración de sus autores y que sus admiradores se embelesan con las manifestaciones de locura moral, expresadas más fuerte o débilmente, de idiotez y de locura (Nordau, cit. por Fischer, 1978: 52).

A diferencia de Lombroso, Nordau sostenía que el genio sólo es posible en quien goza de suprema salud física y psíquica. Quien padece entre los artistas de alguna aberración física o psíquica no puede ser para Nordau un genio, sino es un degenerado. Aunque el modelo de genio física y psíquicamente sano en el que pensaba Nordau era Goethe, su contraposición entre artista genial física y psíquicamente sano y artista física o psíquicamente degenerado delataba el malestar de la sociedad burguesa semiculta o, como se la ha llamado también, gran-burguesa ante los artistas que desde el romanticismo habían puesto en tela de juicio y hasta negado una imagen simplificada de Goethe, a la que él mismo contribuyó involuntariamente con su autobiografía *Poesía y verdad* (1749-

1832), esto es, la imagen del genio enérgico, armónico, "civil" que no amenaza, sino que guía y fortalece la sociedad[2]. Aunque Nordau no era en modo alguno antisemita —más tarde llegó a ser junto con Theodor Herzl uno de los conductores del sionismo—, su discriminación médico-higiénica de los artistas finiseculares, abrió las puertas a una variación del racismo francés —el del Conde de Gobineau— que culminó en la época del nacionalsocialismo: en el dictamen y la condena del arte pictórico moderno como "arte degenerado". El "realismo socialista", por su parte, produjo obras geniales en el sentido de Max Nordau: las pueblan hombres robustos, física y psíquicamente, musculosos y colectivos, Goethes obreros y campesinos por obra y gracia de la doctrina del Partido[3].

José Asunción Silva reaccionó con su novela *De sobremesa* a esta discriminación burguesa, seudocientífica, protofascistoide y protoestalinista del artista que fue la obra, hoy curiosamente olvidada, de Max Nordau. Antes de que éste hubiera sustanciado en nombre de la ciencia y de la fuerza la condena del artista moderno, Rubén Darío había alegorizado poéticamente, es decir, visionaria-esencialmente esa situación en su prosa de *Azul* (1888) titulada "El rey burgués". En ella, el poeta es menos que un degenerado, inferior vitalmente a los pájaros que deleitan al rey burgués en su jardín; muere de frío y de abandono, mientras el rey burgués celebra una fiesta, rodeado de sus aduladores, versiones diversas de Max Nordau.

Sin embargo, en Rubén Darío el poeta era un extraño —de un "eso" lo trata el rey burgués— o un visionario incomprendido o un desafortunado social que no cantaba al oro ("La canción del oro")

2 Una variable del tema se estudia en *La identidad personal: autonomía y sumisión* de Bernd Neumann. Buenos Aires:Sur , 1973. [N. de E.]

3 Así mismo en el prólogo con el que la dirección de la Biblioteca Ayacucho castigó al indefenso José Asunción Silva por no haber sido marxista-leninista-estalinista antes de la Revolución de Octubre, y de la conversión del prologuista Eduardo Camacho Guizado a la contradictoria revolución dogmática eslava.

y que huía y se refugiaba bajo el velo azul de la ilusión ("El reino de la reina Mab"); era, en suma, un marginado de la sociedad. Max Nordau fundamenta científicamente esa marginación social del artista y la justifica con el argumento de que su influencia malsana debe ser extirpada. Y Silva se propone refutar en *De sobremesa* la elemental argumentación de Nordau, para lo cual relativiza el concepto de salud como condición de la genialidad y devuelve, en parte, la relación entre genio y anormalidad o locura a los términos en que la había colocado Lombroso. Además relativiza el elemento más fuerte en aquella época y de las tesis de Nordau, esto es, el de la ciencia en general y de la medicina en particular. Para esto se sirve de las dos figuras de médicos que lo tratan en dos ocasiones, Rivington y Charvet, y que le proponen como remedio a sus enfermedades incógnitas o supuestamente neuróticas que adopte una vida burguesa. Los dos médicos tienen aficiones artísticas y uno de ellos, Charvet, lamenta que su nombre esté ligado a un descubrimiento en la medicina, porque hubiera preferido ser artista. A la impotencia de la ciencia médica para curar sus ansias y su angustia o, para decirlo dentro del marco de la argumentación contra Nordau, a la incapacidad de la ciencia para comprender la suprema sensibilidad del artista, agrega Silva un ejemplo de lo que para Nordau sería una sociedad sana. Un 26 de julio, después de haber pasado unos días de reposo en la naturaleza, anota el poeta José Fernández en su diario una observación hecha en Interlaken: es una lista de la vulgaridad europea y "panamericana", de alemanes, franceses, brasileños, ingleses, norteamericanos, españoles, nórdicos respectivamente gordos, necios, bobos, semicultos, incapaces consiguientemente de captar las

> dulces ingenuidades de los poetas prerrafaelitas", las sutilezas japonesas, la música de Wagner, a Dostoievsky y a Poe, es decir, una lista de los "admiradores de lo mediocre y de lo fácil, a quienes Max Nordau presentaría como prototipos del perfecto equilibrio (Silva, 1985:151).

No cabe dilucidar detalladamente que Silva divisó con esta lista un fenómeno latente en lo que muy posteriormente José Ortega y Gasset llamó indiferenciadamente *La rebelión de las masas* (1929-30), esto es, el turismo "aristocrático" de los ricos no aristocráticos, el turismo "obeso" de los ex obreros europeos y norteamericanos del presente. Esta protoforma de un fenómeno presente fue para Silva la cristalización social del antiarte, la encarnación de lo que postulaba Max Nordau.

A esta sociedad sana y pequeñoburguesa con la que Silva caricaturiza las tesis de Nordau contrapone el poeta la figura de Marie Bashkirtseff, "la patrona del fin de siglo" (Adorno, 1963: 198), como llama Theodor W. Adorno a esta mujer rusa hoy tan olvidada como Max Nordau. Esta pintora y lectora de Fichte y Spinoza, tísica y megalómana, prototipo de la *femme fragile,* viajera por Francia, España e Italia, débil físicamente y por tanto degenerada en el sentido de Nordau, pero con una gran voluntad de vivir, registró en un *Diario* todas susimpresiones y luchas con el arte y la literatura, sus vacilaciones y sus afanes. Muerta a los 24 años de edad, su *Diario* fascinó desde 1884 a la inteligencia europea. En una reseña del *Diario,* que en 1893 había llegado a la octava edición, escribió Hugo von Hofmannsthal:

> Nunca tuvo una relación impersonal con ningún hombre y con ningún perro, con ninguna flor y con ningún paisaje; no puede pasar al lado de un ser sin confundirlo, sin maltratarlo o sin perderse por él, sin que ella experimente vitalmente algo (Hofmannsthal, 1955: 109).

Pero mientras que para Hofmannsthal esta capacidad y don de la experiencia vital total de la artista Bashkirtseff —cuya única obra fue su *Journal*— llegó a formar parte de los rasgos de *La mujer en la ventana* (1897-99), para Silva adquirió no solamente el carácter de argumento contra Max Nordau sino el de modelo parcial de su novela, esto es, el de la forma de diario. José Fernández

Andrade es la versión bogotana masculina de Marie Bashkirtseff a quien, siguiendo a Maurice Barrès, llama Nuestra Señora del Perpetuo Deseo y cuya fragilidad recuerda a la metáfora del ideal que es Helena y a las mujeres dibujadas poética y pictóricamente por los miembros ingleses de la "Cofradía prerrafaelita". Como Helena, María Bashkirtseff puede ser caracterizada con las líneas de un poema de uno de los fundadores de la "cofradía" que invocaba como modelos a Giotto, Ghiberti y otros precursores de Rafael (de ahí el nombre de la comunidad), esto es, Dante Gabriel Rossetti, que Silva cita y traduce ejemplarmente:

> Look at my face, my name is might have been.
> I am also called no more, farewell.
>
> ¡Oh, mírame la faz... Oye mi nombre!
> ¡Me llamo Lo que pudo ser! Me llamo...
> Es tarde... me llamo... ¡Adiós!
> (Rossetti cit. por Silva, 1985: 188)

Esta suscitación del *Diario* deMarie Bashkirtseff no excluye otras. Pero además de que le sirve para refutar las tesis simplificadas de Max Nordau y para construir el personaje central, José Fernández —enfermo y hercúleo, sediento de la totalidad de la experiencia, pero también de la gloria, contradictorio— la forma de diario se impone por su propósito: el de refutar artísticamente, no científicamente, las tesis vulgares y pequeñoburguesas de Max Nordau y el de justificar la libertad plena del artista; plena porque su pretensión es la de llegar a la esquiva verdad de la realidad a través de la experiencia total y absoluta de la vida. Aunque Silva conocía sin duda alguna de tercera mano a los filósofos modernos que cita como Kant, Spinoza, Fichte, Nietzsche, su propósito no podía realizarse filosóficamente, es decir, para cumplirlo no le hubiera bastado profundizar en su conocimiento. La filosofía o, más exactamente, los filósofos a que se refería no le deparaban los medios para responder a las preguntas que lo acosaban, porque

eran preguntas rezagadamente teológicas: su sed de totalidad, el "matrimonio del cielo y el infierno", significaba también más que una sed de conocimiento, en lo que insiste, una sed de Divinidad, una sed de encontrar el sustituto del Dios inexistente para los poetas ateos. Como artista o existencia estética absoluta, Silva sólo podía refutar a Max Nordau con el ejemplo de su propia existencia, de lo que él hubiera querido ser, de su otro Yo, proyectado y secreto, esto es, de la ficción de José Fernández, que como toda obra de ficción contiene elementos autobiográficos. Por esta existencia estética absoluta, Silva tenía una relación con la filosofía que ilustra una cita que él hace del *Diario* de la Señora del Perpetuo Deseo. Un 20 de junio, escribe José Fernández en su diario:

> Escribe [Marie RGG] después de una lectura de Kant: 'No sé por dónde comenzar, ni a quién ni cómo preguntárselo, y me quedo así, estúpida, maravillada, sin saber para dónde coger y viendo por todos lados tesoros de interés; historias de pueblos, lenguas, ciencias, toda la tierra, todo lo que no conozco; yo que querría verlo, conocerlo y aprenderlo todo junto (Silva, 1985: 129).

La artista rusa repetía la experiencia que menos de un siglo antes había hecho el frágil Heinrich von Kleist con la lectura de Kant: "Sin saber para dónde coger". Kleist buscó el camino en su propia obra que configuró esa incertidumbre, es decir, convirtió esa incertidumbre en la realidad que exponen sus obras y acosado por esa incertidumbre, un día se suicidó. Fue un malentendido de su lectura de Kant, pero a ese malentendido inevitable se debe la obra más individual y artísticamente plena, junto con la de Hölderlin, de la literatura alemana de la llamada época de Goethe. La filosofía, pues, potenciaba su incertidumbre y su sed de conocimiento, su afán de totalidad que, como lo inalcanzable (que simboliza Helena) se convierte en lo infinito o "lo que pudo ser", para decirlo con el verso de Rossetti. Pero ese infinito no está

abierto hacia el futuro, no es un infinito que implica esperanza, sino es un infinito en el sentido más riguroso de la palabra: como eternamente inalcanzable es, *per definitionem,* un permanente "lo que pudo ser".

Esta es la perspectiva desde la que José Fernández —el argumento artístico de José Asunción Silva contra Max Nordau y la sociedad burguesa de la época que él representa— contempla y rechaza la época y la sociedad en la que le tocó vivir. La "existencia estética" absoluta que busca lo infinito con la conciencia de que es inalcanzable, mide con esos cánones a la sociedad que sólo conoce lo más inmediato y sólo quiere llegar a él: el dinero. Y la comparación entre esa aspiración absoluta y el poder avasallador que ejerce el dinero, entre el cielo noble, complejo, sediento de totalidad y el centavo minúsculo, elementalmente brutal y satisfecho con lo más inmediato, conduce a José Fernández a una consideración satírica de la sociedad burguesa de su tiempo, en las dos variantes que Silva conoció: la francesa, principalmente, y la desvertebrada sudamericana. Con el supremo satírico de las letras de lengua española, con Francisco de Quevedo, Silva tiene de común una actitud que cabría llamar conservadora, en el sentido de que mide el progreso con medidas estético-morales acuñadas por el pasado. Pero a diferencia de Quevedo, cuya sátira es descarnada, la de Silva es de una sutileza que no desfigura a su objeto, sino que lo pone al descubierto en cuanto lo lleva al absurdo. José Fernández Andrade, por ejemplo, elaboró un plan político para explotar las riquezas del país, modernizarlo y civilizarlo. Cuenta con que se funde un "partido de civilizados que crean en la ciencia y pongan su esfuerzo al servicio de gran idea" (Silva, 1985:142). Pero para lograr sus fines, José Fernández piensa servirse de los procedimientos viciosos de la política hispánica, y si eso no tiene éxito, moviliza los resentimientos y los fanatismos para imponerse y crear un Estado dictatorial que detenga las revoluciones o revueltas, como dice,

> de forma republicana, por supuesto, que son los nombres lo que les importa a los pueblos, con sus periodistas de la oposición presos cada quince días, sus destierros de los jefes contrarios, sus confiscaciones de los bienes enemigos y sus sesiones tempestuosas de las Cámaras, disueltas a bayonetazos, todo el juego (Silva, 142).

El proyecto político de José Fernández no es en realidad otra cosa sino un sutil desenmascaramiento de los usos abusivos de la política hispánica, que al ser llevados al absurdo (como los únicos medios de lograr el progreso) revelan su propio absurdo. Con todo, el proyecto político de José Fernández no tiene sólo una intención satírica. Entre líneas se percibe un impulso sinceramente patriótico o, más precisamente, utópico, esto es, el de convertir a su país en una sociedad de paz y armonía, próspera y ejemplar: la que imaginó y postuló Andrés Bello en su "oda divina" —Silva se refiere a la "Alocución a la poesía" de 1823— en la que el poeta y constructor de la América hispánica independiente invita a la Poesía a que:

> tiempo es que dejes ya la culta Europa,
> que tu nativa rustiquez desama,
> y dirijas el vuelo a donde te abre
> el mundo de Colón su grande escena (Bello, 1981: 43).

Esta "grande escena" es paradisíaca, es una realidad que encierra y tiene a flor de piel a la vez una utopía. A ese país, a Colombia, que Bello canta junto con todo el Nuevo Mundo, deberían emigrar los europeos y los asiáticos "ansiosos de una patria nueva, para no sentir en las espaldas el látigo inglés que los flagela" (Silva, 1985: 144). Con el "látigo inglés" insinúa Silva el imperio británico en Asia, pero el contexto permite suponer que el poeta piensa en la libertad y en la dignidad humana. Esta Utopía, suscitada evidentemente por Bello, tiene su equivalente en la simbólica Helena, es decir, es la transposición de su noción de

infinito a la política. Y así como lo infinito es un permanente "lo que pudo ser", la Utopía no despierta esperanzas, sino se hunde en la corrupción de los hábitos políticos hispánicos. Por eso, José Fernández comenta tras la lectura de esta parte de su Diario: "Yo estaba loco cuando escribí esto (148).

En esta ambigüedad de su Utopía[4] se revela la actitud del poeta construido por Silva ante la sociedad burguesa de su tiempo: el rastacuero *Fernández et Andrade* sólo es posible gracias a la sociedad burguesa que nació de la Revolución Francesa y que, bajo la expansión del capitalismo, se impuso paulatinamente en el mundo occidental; pero este rastacuero desprecia, en nombre de una aristocracia intelectual que se apropia rasgos de la aristocracia de la sangre y del dinero, a la sociedad burguesa que lo hizo posible. Con ello, Silva plantea el problema político y sociológico de la existencia estética absoluta. Lo plantea simplemente, sin intención de resolverlo. En comparación con Kierkegaard, quien soluciona este problema ética y teológicamente, Silva da un paso adelante en el sentido de que la solución kierkegaardiana es una solución individual no generalizable socialmente, en tanto que Silva esboza la cuestión de la existencia estética absoluta en el marco de la sociedad: individualmente, como rastacuero que asume esa designación social; políticamente, como el poeta que por serlo proyecta una transformación de la sociedad que se funda en valores burgueses (la riqueza, el progreso) y en la superioridad anti-burguesa a la vez del Poeta, de la pretensión absoluta de la existencia estética.

---

4 La idea de la Utopía en Andrés Bello remite, al menos, a la "Carta dirigida a los americanos españoles" (1792) de Juan Pablo Viscardo y Guzmán y que enarboló como estandarte de la Independencia el precursor Francisco Miranda en su frustrada invasión a Coro en 1806. Bello mantuvo, pese a sus reservas pro-monárquicas y cautamente independentistas, una admiración y gratitud por Miranda, quien fue su "padrino" protector en su estadía en Londres, como se corrobora en los versos finales de su Silva de 1823.[N. de E.]

Este planteamiento del problema de la existencia estética absoluta y de su relación ambigua con la sociedad abre el campo para comprender los fenómenos políticos que surgieron en el fin de siglo. El más permanente aún y el más complejo es el de la emergencia de los diversos "fascismos". Uno de los motores esenciales de esa emergencia lo describió Walter Benjamin en el epílogo a su ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936):

> La creciente proletarización del hombre de hoy y la creciente formación de masas son dos aspectos de uno y el mismo acontecer. El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las relaciones de producción, a cuya supresión ellas empujan. El ve su salvación en hacer que las masas lleguen a su expresión (pero no ciertamente a su derecho). Las masas tienen derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo busca darles expresión dentro de su conservación [de las relaciones de propiedad R.G.G.]. El fascismo confluye consecuentemente en la estetización de la vida política (Benjamin, 1961: 174).[5]

*De sobremesa* de Silva, lo mismo que *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, describe muy precisamente los motivos y los caminos iniciales de esa estetización de la política. Pero sería una necedad antihistórica acusar de modo farisaicamente revolucionario (a lo marxismo-leninismo) a Silva de protofascista. Como Ernst Jünger, Silva fue un sensible sismógrafo de su tiempo, que puso a prueba "a cuerpo perdido" la "existencia estética" absoluta, es decir, con sinceridad intelectual absoluta, como realidad histórico-social del artista finisecular. Lo que vino después no es su culpa,

[5] No se cita según la traducción castellana publicada en la editorial madrileña Taurus, porque su traductor, Jesús Aguirre y Ortiz de Zarate, Neoduque de Alba, conoce pomposamente a medias el alemán.

pero quien quiera comprender lo que vino después de él, no podrá pasar por alto esta novela que, además constituye el sumo ejemplar de un género significativamente raro en los países de lengua española. Significativamente porque además de la renovación formal, es decir, la liberación del esquema novelístico "realista-costumbrista", sienta las bases para una "intelectualización" de la literatura narrativa y para una "interiorización" que tan sólo varios decenios después se configura plenamente en la obra novelística de Eduardo Mallea. Esta intelectualización e interiorización permiten que *De sobremesa* trascienda la reflexión del poeta sobre susituación en la sociedad burguesa y divise en esa reflexión, aunque sea intuitivamente, fenómenos políticos posteriores, como el de la estetización de la política, que se hallaban latentes precisamente en la ambigua relación de la sociedad burguesa con el arte. La marginalización del artista, alegorizada por Rubén Darío en "El rey burgués", provoca un reacción de los marginados, el *dandy* o el bohemio, que se difunde por toda la sociedad hasta el punto de que la lucha de clases se profundiza y ante la atomización que impone a la sociedad su tabla de valores burgueses, el artista marginado responde con la reivindicación ideológica de su existencia estética absoluta. Maurice Barrès, D'Annunzio y Marinetti, pero también la llamada Generación del 98 en España, Leopoldo Lugones y el Círculo de Stefan George, son ejemplos de esa reivindicación que no es el origen, pero sí el alimento concomitante de los diversos "fascismos". La absolutización de la existencia estética en una época en la que el artista no representa los "más altos intereses del espíritu" de la historia, como dice Hegel, encuentra su equivalente, involuntariamente, en la absolutización de quien, como el artista, posee dotes retóricas —aprendidas o imitadas en y al artista—, esto es el político con carisma. El que este carisma y la retórica que lo pone de presente se desvirtúe y se vulgarice, el que la exigencia retórica del artista se convierta en demagogia, no invalida esta transposición de la absolutización de la existencia artística a la política.

También en sentido político tiene *De sobremesa* de Silva una creciente actualidad. La estetización de la política degeneró, en virtud de las demagogias populistas de izquierdas y derechas, en lo que Hannah Arendt llamó, a propósito del proceso contra Eichmann, la banalidad del mal. Hermann Broch varió el concepto de banalidad cuando consideró, en un ensayo de 1933 ("El mal en el sistema valorativo de las artes"), lo "cursi" como uno de los motores del fascismo alemán. Lo cursi y lo banal no han dejado de ser fuerzas políticas en el mundo actual. Pero han adquirido una figura que, a primera vista, los excluye: la tecnocracia. Si como supone Borges la historia universal es la historia de la diversa entonación de unas pocas metáforas, la que configuró Silva en su novela, esto es, la de la ciencia y la burguesía finiseculares y el arte y la libertad que representan Max Nordau y José Fernández Andrade, tienen hoy acentos levemente diferentes: Max Nordau y la burguesía finisecular se han transformado en el presente en el imperialismo de la tecnocracia, y el poeta sigue afirmando la libertad y divisando la utopía. Pero el poeta, que corre los riesgos de su enfrentamiento estético a la burguesía, tiene y tendrá semejanzas con el que alegoriza Rubén Darío en "El rey burgués": dará vueltas a la manivela de la caja de música sin poder cambiar su suerte y derribar al "rey burgués". Sin embargo, a diferencia del destino que tuvo el poeta de la narración dariana, esto es, su muerte en el frío, desamparado y hambriento, la caja de música desesperanzada es más bien una imagen del silencio con el que la Poesía contemporánea —como la de Paul Celan, por sólo citar su ejemplo más destacado— pregunta atónita, en el doble sentido de la palabra, por la barbarie de la civilización, por la violencia latente de las sociedades industrial-democráticas, por el racismo escondido de los países ricos y caritativos, por la presencia pertinaz de un pasado negro, reprimido pero no superado.

Una novela a lo Pereda o a lo Lorenzo Marroquín y Rivas Groot, quienes —estos últimos— en *Pax* (1907) se burlaron

necia y bajamente de Silva, hubiera debido concluir narrando, para satisfacer la curiosidad de la sociedad semiculta santafereña, cómo José Fernández Andrade regresó a Bogotá después de haber comprobado que Helena había muerto; cómo superó la pena y olvidó su rastacuerismo parisino para poder hundirse en el provincianismo santafereño y leer a sus amigos, de sobremesa, el diario de su viaje por Europa; para saber qué le ocurrió al Lorenzana aquél y si a su regreso la abuela todavía excitaba sus recuerdos, etc., etc. Estos dos férreos cruzados de la moral católica no perdonaron a Silva, muy cristianamente, su fragilidad humana, el que fuera humano, demasiado humano. Y al tiempo que irrespetaron la vida y la muerte, pusieron de presente de modo involuntario que, pese a su casticismo moral, no habían nacido para enriquecer la literatura colombiana y menos la hispanoamericana y universal. La insinuación de que Silva se suicidó en público con la esperanza de que este acto conmoviera a la sociedad para que reconociera a este "genio incomprensible e incomprendido", no llega a la altura de los más descarnados poemas satíricos de Quevedo o de algún "esperpento" de Valle Inclán. La sátira sutil de Silva a la perversión de los hábitos políticos hispanoamericanos es más iluminadora que los ensayos satíricos de *Pax*. Parece, empero, que esta burla contribuyó a formar el juicio sobre Silva, al menos a confundirlo y, de ese modo, a impedir el reconocimiento y la consecuente asimilación de las renovaciones que contenía *De sobremesa*. Como obra narrativa de un poeta, ésta superaba las normas de la poética de entonces, recopilada en la popular obra de José Mamerto Gómez Hermosilla, *El arte de hablar en prosa y verso* (1826), de quien Darío se burló, invalidando los límites pétreos de los géneros literarios, lo que ya había iniciado Darío en *Azul*. Pero Silva fue más allá y en su novela de artistas aplica la libertad total que exige para el artista (citando a Nietzsche: *Más allá del bien y del mal*) a la forma de su novela: diario, reflexión, breve ensayo crítico-literario, descripción poética de la naturaleza.

*De sobremesa* concluye con el silencio de los amigos a quienes José Fernández leyó el diario. ¿Qué provocó ese silencio? ¿La compasión con el poeta por la muerte de Helena, la admiración por sus viajes y sus audacias? ¿Silencio ante el misterio que simbolizaba Helena y del que asegura el poeta que siempre existirá? José Fernández que se consideraba indigno de llamarse poeta y se burlaba finamente de sus primeros éxitos como poeta, no volvió a escribir poesía. La dejó para buscarla, para encontrar la poesía absoluta, y es esa el misterio. ¿O se agrega a eso su experiencia con las sociedades burguesas que conoció y la convicción resignada que lo aproxima a las famosas líneas de la elegía "Pan y vino" (1801-2) de Hörderlin?:

> ¿y para qué los poetas en tiempos menesterosos.
> Pero ellos son, según dices, como los sagrados sacerdotes del dios del vino
> que van de país a país en la noche sagrada? (Hölderlin, 1992: 378)

El silencio con el que termina la novela de Silva anuncia el silencio de la poesía moderna o, si se quiere, lo presiente. Si se dejan de lado las especulaciones, fundamentadas más o menos en la biografía, y si se tiene en cuenta la pretensión de Silva de llevar una "existencia estética" absoluta en medio de las exigencias apremiantes de su situación económica, entonces cabrá interpretar su suicidio literariamente, es decir, hacer justicia a su pretensión y concebirlo como un acto simbólico de esa afirmación del silencio, que para él es el misterio, y que le impuso los límites a su sed de totalidad.

José Asunción Silva no fue, como Mallarmé, "poeta para poetas". Y aunque compartió con Mallarmé el propósito de una poesía absoluta, no tuvo la fuerza del francés al enfrentarse al Misterio o a la Nada, como designaba Mallarmé esa región suprema que, con un nombre insuficiente y hasta banalmente patético, suele llamarse, la creación poética. En cambio, Silva dejó en *De sobremesa* el testimonio de la fragilidad del poeta que,

teniendo como condición del acercamiento poético a lo absoluto esa fragilidad, sucumbe en el momento en que lo divisa. Nada de esto importa a la sociedad burguesa y a su sucesora, la sociedad tecnocrática. Y consecuentemente, nada de esto puede siquiera comprender. Pero ello no implica el que el empobrecimiento ético y estético, simplemente humano, que la mediocridad burocratizada recomienda e impone como felicidad, deba ser la norma del ser racional. *De sobremesa* de Silva y Silva mismo, su fragilidad y su sed de totalidad, los riesgos que corre e implica su ambigüedad política, irónicamente voluntaria, son el desafío que hace la poesía —no sólo musa, sino fragilidad— a la robustez vacía y al embrutecimiento "científico" que, falsificando la razón, difunde aburridamente y con descarada inhumanidad, la mesiánica tecnocracia de las sociedades nacidas de la barbarie de la supuesta "civilización".

Pero *De sobremesa* contiene, como todas las grandes obras de la literatura hispanoamericana del siglo pasado, otro desafío. El de leerlas sin complejos y sin vanidades, sino históricamente, es decir, como asimilación, recreación y enriquecimiento de los inevitables modelos europeos; en suma, como literatura del Nuevo Mundo, como momento de un largo proceso al que se debe, y sin el cual es impensable, una obra maestra de la literatura de lengua española como *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.

Pedro Henríquez Ureña dijo, en el párrafo final de su ensayo "El descontento y la promesa" (1926), con el que inaugura su "clásico" libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1927), que los hispanoamericanos

> trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos porqué temer al sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español (Henríquez Ureña, 2001: 253).

Silva se hallaba entre los adelantados que impulsaron esa transformación.

# Julio Flórez: un problema sociológico

## I

En uno de sus *Artículos de costumbres*, publicados en 1883, se burla Ricardo Silva del obseso lenguaje del comercio que, al parecer, ha invadido por esa época lo que el costumbrista llama "Estilo del siglo" (Silva, 1973: 51). La realidad social que se refleja en ese artículo contrasta aparentemente con la descripción que de la atmósfera de la sociedad bogotana de esa época hace el escritor argentino Miguel Cané en la figura de una dama de apellido Caicedo Rojas, de quien dice que

> tiene la intuición maravillosa de los grandes maestros. [...] ¡Con qué solemne majestad traducía a Beethoven! ¡Qué ligereza elegante y delicada adquiría su mano para bordar sobre un teclado uno de esos tejidos aéreos de Mozart! Solloza a Schubert, canta y sueña con Mendelssohn, brilla y gime con Chopin, vibra y arrebata con Rubinstein. [...] Sentada al piano, moviendo el arco de su violín, haciendo gemir un oboe o las cuerdas del arpa o el tiple, cantando bambucos con su voz delicada y justa, componiendo trozos como "El alba", que es una perla, siempre está en la región superior del arte (Cané, 1992: 165).

En cambio, con menos entusiasmo, un conde francés observaba, por la misma época, que

> la fatuidad de los bogotanos sobrepasa a cuanto es posible imaginar. No habiendo salido jamás de su tierra, se figuran de buena fe que su capital es la ciudad más hermosa del mundo y la llaman la nueva Atenas. [...] En la vida ordinaria, los hombres dicen estupideces, juegan, hacen

> revoluciones y manejan tenduchos. Las mujeres no hacen sino dormir y comer dulces […] no salen jamás de sus casas sino para ir a la iglesia. Esta vida sedentaria las embrutece y engorda de tal modo que parecen verdaderos fardos. Los bogotanos afirman que son muy fieles; en tales condiciones esto nada tiene de extraño (Gabriac, 1868: 47).

Estas citas dejan entrever el perfil de la sociedad bogotana en el último cuarto del siglo pasado: las de Cané y el conde francés Gabriac, dos aspectos de la misma desmesurada cursilería social y cultural; la de Ricardo Silva, el trasfondo económico de esa semicultura irracional, sentimentaloide y menos que provinciana. Con otras palabras: estas dos notas caracterizan la paulatina formación de una elemental alta burguesía, a la que otro viajero francés de entonces atestiguaba "una gravedad sentimental y católica tan especiales" (D'Espagnat, 1942: 100). Importante en este lento proceso social es la formación, igualmente lenta, de un público para la cultura: reducido, primero, a las tertulias santafereñas, se extiende luego a las revistas como *El Mosaico* y más tarde *La Fe*, *El Repertorio Colombiano*, *La Lira Granadina* y tantas hojas de breve vida y empresas editoriales que alcanzan a llegar, ya entrado el siglo presente, a las Ediciones Colombia en 1925.

Pero es evidente que la formación de este público reducido y luego más amplio responde a las aspiraciones e ideales de aquellos grupos literarios que inspiran las revistas, es decir, son el producto y a la vez el eco que reclama, de esa semicultura de gravedad sentimental y católica tan especiales. Su expresión es una literatura trivial, es decir, aquella que recoge y expresa con aparente sublimidad la sentimentalidad precaria, la superficialidad provinciana, las formas habituales de esa sociabilidad familiar, lo cotidiano y común de esas relaciones sin mundo que por la desmesura de su limitación provocan la ilusión de mundo de que carecen.

A esta Bogotá de doméstico romanticismo llega Julio Flórez hacia 1887, a los veinte años, y encuentra en un grupo literario que se ha llamado de la tercera generación romántica, *La gruta simbólica*, el ámbito para su formación y su ejercicio de "lirida[6] inmortal", para dar vuelo a "su musa fértil, sollozante, crepuscular", como dice Eduardo Carranza (1967: 170).

Por los temas predominantes en su poesía: la muerte, el poeta solitario, la tumba, el amor frustrado o engañado, las imprecaciones desesperadas a Dios, la veneración a la madre, por el talante amargo y por la nostalgia, se suele considerar a Flórez como poeta romántico y sentimental. Por su presunta incultura y por la facilidad de su talento, se lo califica de poeta popular. Paradójicamente, su mérito consiste en que no es un poeta romántico y en que si no fue un poeta *doctus*, sí tuvo al menos una cultura del verso que nada tiene que envidiar a la supuesta maestría de un Guillermo Valencia o, antes, a la de un José Eusebio Caro. Estilísticamente, el frecuente empleo de los encabalgamientos y los experimentos que, en algunos casos delatan el intento de seguir por las huellas de José Asunción Silva, dan testimonio de que Flórez no fue el talento espontáneo que se supone. Cierto es que en él estos procedimientos y la variedad de su métrica reflejan una intención fundamental: la retórica y, en otro sentido, el acercamiento del verso a la canción.

Poemas como "Ego sum", "Flores negras", "Reto" o "Cuando lejos, muy lejos", podrían comprobar esta afirmación. Pero este carácter estilístico es el que corresponde a los motivos y talantes de sus poemas y el que los despoja de la atmósfera romántica que tienen habitualmente ellos. Pues los temas de la muerte, del amor engañado, de los celos, de la madre, las imprecaciones a Dios, las evocaciones nostálgicas del cementerio, son fundamentalmente retóricos en el sentido de que constituyen los sentimientos

[6] Sustantivo derivado de lira empleado en la época de Flórez; sinónimo de poeta. [N. de E.]

habituales, cotidianos y por lo tanto gastados que caracterizan la mentalidad de gravedad sentimental y católica tan especiales de la sociedad de su tiempo. Son pues sentimientos vacíos, ademanes sentimentales, el sustituto de una profundidad de la vida que no tuvo, ni podía tener, la semicultura de aquella época. Por este carácter no romántico y por su cultura del verso, es Flórez justamente un poeta popular: porque expresa, pues, con destreza rítmica sentimientos básicos de una sociedad trivializada. Son sentimientos que determinan la actitud humana tanto de la inauténtica aristocracia como del pueblo en todos sus matices.

Desde la perspectiva presente, esta poesía "de musa sollozante y crepuscular" podría merecer el reproche de sentimentalidad vulgar. Son efectivamente muchos los poemas de Flórez que pecan de ese defecto, pero no son los más populares, sino los que pretenden responder a las exigencias estéticas de las letras de entonces, como "El cóndor viejo" o los dos sonetos "A Bogotá". En cambio, los breves poemas de intención irónica como "Dios premia a los rebeldes" o "El ateo" y aquellos en los que canta, con resentimiento, o con amargura o despecho la baja vida de la ciudad, el amor vendido, las noches de pasión, las escenas íntimas de ambigua galantería, nada tienen de sollozante y crepuscular y constituyen, para la literatura, el punto de partida para un desarrollo propio y realmente autóctono, que ésta no supo aprovechar. Efectivamente, estos poemas descubren el rico mundo de la ciudad, es decir, la vida sentimental y fantástica en la que se mueven sus habitantes. Ellos cantan y a la vez describen la topografía sicológica de la capital y en general el tejido anímico de que está compuesta Colombia. Flórez es para Bogotá y para Colombia lo que para Buenos Aires y la Argentina fueron, con algunos matices, Evaristo Carriego y Almafuerte. Y si resulta posible juzgar con más exacto criterio la obra trivial de los argentinos y no así la de Flórez, ello se debe a que los impulsos que desataron Carriego y Almafuerte fueron aprovechados por un Jorge Luis Borges, en tanto que en

Colombia, tras el mundo real descubierto por Julio Flórez surgió la obra de artificio y simulación de Guillermo Valencia. Mientras Flórez cantó desde un determinado lugar en un determinado momento y con sus características reales, Valencia fingió desde el lugar y el momento hasta el lenguaje y la cultura. Aunque Flórez pasa por ser poeta inculto y provinciano, lo cierto es que Valencia lo fue en mayor grado, justamente por su afán de no serlo y por el escenario de cartón de que dispuso para ello. Las canciones y los versos de Julio Flórez siguen aún de boca en boca como una creación anónima del pueblo, en tanto que el parnaso doméstico de Valencia se ha esfumado con el coro bullanguero que lo glorificó. La perduración en el pueblo de la poesía de Julio Flórez indica que aún todo el pueblo espera la terminación del período de la cultura de la simulación, que encarnó Guillermo Valencia, para que se siga por el camino de su descubrimiento que Flórez apenas insinuó.

## II

Sin ninguna reserva cabe suscribir el juicio de Fernando Garavito sobre Julio Flórez: es un "mal poeta" (Garavito, 1975: 1). Sin ninguna reserva desde un punto de vista puramente estético. Es tan mal poeta como lo fue Evaristo Carriego o Almafuerte en Argentina. ¿Pero fue tan "mal poeta" como Guillermo Valencia? En los dos casos se trata de versificadores, el uno espontáneo, el otro refinado, pero como poetas los dos son igualmente malos. La cuestión se complica si se tiene en cuenta que el punto de vista puramente estético no constituye el criterio más válido y más seguro para juzgar la literatura. Desde el siglo XVIII, la llamada estética del gusto, que Voltaire resumió en uno de sus artículos del *Diccionario filosófico* (1764) con la frase de que un buen crítico sería aquel artista que tiene "mucha ciencia y gusto" y que carece de "prejuicios y de envidias" (Voltaire, 1976: 158), ha tenido que ceder su puesto privilegiado al conocimiento histórico de que la literatura también y en muchos casos muy principalmente da cabida a la

amplia gama del “mal gusto”, a lo que un discípulo de Hegel llamó “la estética de lo feo” (Rosenkranz, 1853). Dentro de esta categoría se cuenta lo grotesco, por ejemplo, y, hoy, tras la industrialización de la literatura, lo trivial. Más aún: lo trivial es el terreno en el cual florece la gran literatura, es el material de la gran literatura. *Los bandidos* (1781) de Schiller no son creación *ab ovo* del genial autor, sino resumen de una considerable literatura de mal gusto sobre el bandidismo, que venía de Italia, y que hacía las delicias del público culto al que Schiller se dirigía. Clarín, sin duda el mejor novelista español del siglo XIX, aprendió el arte de novelar en tanta literatura trivial, cuyo límite él siempre roza, lo mismo que Schiller o que Valle Inclán con su *Tirano Banderas* (1926). Para no ir demasiado lejos, fue sin duda la literatura trivial con su exigencia de tensión, de contar, la que logró la “desintelectualización” de la novela hispanoamericana por Gabriel García Márquez y la que hizo que Mario Vargas Llosa, con instinto más que con saber, redescubriera la primera literatura trivial europea, esto es, las novelas de caballería como ejemplo de lo que debe ser el arte de narrar. No hay en la literatura moderna una sola obra significativa que no quepa dentro de la estética de lo feo, que no sea disonante (Friedrich, 1956: 15). Este es el horizonte dentro del cual y desde el cual es necesario juzgar la obra de Flórez. Involuntariamente, él fue trivial y lo fue de manera consecuente, hasta llegar a la máxima trivialidad social, esto es, la coronación municipal. Que en eso él representó una comedia de errores, que él creía que con la coronación bananera llegaba a la cumbre de la belleza y de la sublimidad, es cosa que no ha de reprochársele a su inconsciencia, sino a los que organizaron el homenaje, esto es, a los que lo consideraron no sólo gran poeta, sino poeta nacional. ¿Reprochar? Se trata más bien de registrar. Y en este caso, la cuestión no es la de si él era buen o mal poeta, sino la de si la sociedad consideró sus versos como su propia expresión, como una total respuesta a sus ideales de lo que es bello, sublime, noble, hermoso y edificante. Esa misma sociedad

fue la que sin preocuparse de diferencias de cualidad estética glorificó a Guillermo Valencia, la que lo sigue glorificando hasta el extremo de calificarlo "príncipe de las letras nacionales", como lo llamó —oh sorpresa— el Señor Presidente[7], en fecha demasiado reciente. Como con razón dice Fernando Garavito en el artículo citado más arriba, Julio Flórez es problema para los sociólogos (Garavito, 1975: 1). Lo es también Guillermo Valencia. Lo es toda la literatura colombiana hasta el presente exclusive, en el que la recua de ejecutivos, que subdesarrolla por profesión e interés al país, la ha declarado innecesaria, improductiva. Quizás con razón: la literatura colombiana no es exportable, al menos no se encuentra entre las listas de las llamadas exportaciones menores con que los respectivos embajadores, muchas veces poetas, escritores, eruditos de apaño, pretenden contribuir a la famosa diversificación de la economía nacional. Y es un problema de sociología —en los casos citados— mientras sus autores la utilicen como medio de ascenso o como camino a la política o al escenario social de los clubes. Mientras en Colombia no se pueda vivir de la literatura, es decir, mientras ésta no sea una profesión. La literatura seguirá siendo un problema, mientras la compleja red de instituciones, con la que la minoría de siempre domina sutilmente la sociedad, imponga al escritor y, en general, a la cultura las condiciones para el ejercicio de las letras como una vocación solamente y no como una profesión.

En este sentido, el éxito nacional de un poeta es un problema de sociología, que afecta tanto al poeta mismo y a su obra como a la sociedad que lo ha glorificado. En este horizonte, el caso de Julio Flórez resulta más complicado que el de Guillermo Valencia.

Lo que éste cantó no fueron los sentimientos populares —expresión difusa que confunde los sentimientos de las bajas y

7 Tal vez se refiere a Alfonso López Michelsen, presidente en la época de la que data el manuscrito. También podría tratarse del hijo del poeta, Guillermo León Valencia, presidente entre 1962 y 1966 [N. de E.].

medias clases medias de todos los sectores con el pueblo— sino los cultos y las hipocresías sublimadas de esas clases, cuya expresión, a veces pintoresca, suele considerarse como alma nacional. Pero si se acepta, como hecho significativo, la "fealdad" de la poesía de Julio Flórez, ¿cómo considerar mejor la expresión de los sentimientos de los señores, que no son otra cosa que cultos e hipocresías sublimados y que, en muchos casos, confluyen con los de abajo? Si se recogen todos los poemas de tema maternal de varios famosos poetas colombianos, comenzando con los correspondientes de Julio Flórez y se les compara con los numerosos escritos en honor de la Virgen María y los muchos dedicados a las novias, no será difícil ver que en cada poeta hay tras la figura cantada en primer plano las otras dos figuras, que la novia es, pues, Virgen y madre; la madre, novia y Virgen, y la Santísima es naturalmente madre y novia. Se trata de un culto cuyo cumplimiento ocasiona necesariamente una explosión de sentimientos negativos, de auténticos complejos. La poesía que canta este culto a la madre, a la novia, a la Inmaculada, encubre el estallido de las frustraciones eróticas que produce este culto, del que por lo demás no puede liberar una actitud de protesta, sino una transformación radical de la sociedad, o al menos, su consecuente secularización. De ello está muy lejos Colombia, más lejos aún que España, en donde pese al poder que tiene la Iglesia hoy sería inconcebible por ejemplo que un jerarca vetara el nombramiento de un funcionario público, teniendo en cuenta argumentos más propios de la más negra Edad Media que del catolicismo posconciliar.

En la época en que escribió Julio Flórez sus poesías, estos cultos no podían siquiera ponerse en tela de juicio. El haberse enfrentado contra todas las instituciones, que se edifican justamente en estos y otros cultos semejantes, costó a Vargas Vila su exclusión de la literatura colombiana. Su numerosa obra no es peor, en calidad, que la de un corifeo actual de la cultura nacional, como el Presbítero Rafael Gómez Hoyos. Por el contrario. Pero la condena general no

ha permitido siquiera que de los cien volúmenes de sus obras se seleccione lo memorable y lo meritorio, que efectivamente tiene. Al menos para quien no cree que la medida de la prosa en lengua española es Ortega y Gasset.

Los cultos llamados populares, los que cantó Flórez, sus poemas que, como dice Fernando Garavito, con razón, tienen la justa medida de un bolero (Garavito, 1975: 3), tienen, por eso mismo, un valor dialéctico: el de llevar al absurdo lo que se suele llamar la "poesía del corazón" o "lirismo" (Holguín, 1974a: 11), la de convertir ese material supuestamente poético en prosa. Flórez es mal poeta porque es prosaico, prosaico de modo diferente a Campoamor, prosaico a la colombiana, es decir, con diminutivos y tabús, o más exactamente con diminutivos que enmascaran tabús. Si el romanticismo le llegó con cien años de retraso, como apunta Fernando Garavito (1975: 1) —con retraso llegó también a España, y a Francia— su prosaísmo llegó a tiempo, sin querer. Por empalago, Flórez enterró involuntariamente la poesía del corazón, que ya había muerto a mediados del siglo pasado, aunque en los países de lengua española seguía cultivándose con una sorprendente, pero sociológicamente explicable pertinencia.

Después de Flórez no podía seguir escribiéndose poesía del corazón, así como después de Carriego en Argentina dejó de escribirse poesía del corazón, que con cierta dignidad pasó a ocupar los textos de los tangos. Pero, cabría preguntar: ¿cuánto de Amado Nervo no hay en las canciones de Jorge Negrete? Si se califica a Flórez de mal poeta, ¿no son igualmente aunque en otro sentido malos poetas los que en Colombia no supieron sacar las consecuencias de la poesía de Flórez, los que en vez de intentar el camino del prosaísmo se dejaron embobar por el fugaz renacimiento de la Generación del 27, los que protegidos por la sombra de un Góngora redivivo se dieron al ejercicio de los primores metafóricos, que un miembro de esa generación como Luis Cernuda, por último, se atrevió a poner en su sitio, en vez de

buscar nuevos caminos? Los buenos poetas constituyen también, como el mal poeta Flórez, un problema sociológico. Uno más grave que el que se une a la figura trivial de Julio Flórez: pues en su tiempo, los piedracielistas —a quienes León de Greiff llamó con razón "Narcisos de hojalata!/ Juan Ramonetes de algodón y cera" (1960: 651)— ya debían haber tenido conocimiento de la poesía europea de la época, ya debían haber sabido que, como antes los modernistas, el oficio de poeta exige disciplina y conocimiento y han debido saber que la revolución de la lírica no era cuestión puramente estética, sino que respondía a cuestiones sociales, al hecho simple de que desde el siglo pasado la lírica había dejado de ser lo que era en la época de Garcilaso. Por lo menos desde Mallarmé, el poeta ya no fue el embriagado por la inspiración, sino el *poeta doctus*, aquel para quien al ejercicio de la poesía debe seguir la reflexión sobre ella, en muchos casos aquel para quien la poesía misma es reflexión sobre ella. ¿No exigía la poesía de Julio Flórez, justamente por mala y prosaica, el preguntar por la justificación de la poesía, el reflexionar sobre ella? La poesía lírica había llegado a su fin, y este fenómeno que caracteriza la compleja evolución de la lírica europea, lo sintió el mismo Antonio Machado al examinar su obra y asegurar que tras la poesía intimista venía la desintegración de la poesía. Esta desintegración obedecía a múltiples factores, entre ellos el de la estabilización de la sociedad burguesa, pero más aún lo que Walter Benjamin llamó la "pérdida del aura" (Benjamin, 1974: 440). Consecuencia de esta pérdida del aura —producto de la posibilidad de divulgación, de la difusión y del aumento en masa del público lector— es el cambio del concepto de literatura, su ampliación varía. Se indicó ya la intelectualización. Hay que agregar la trivialización. La vanguardia española sucumbió a ésta en un intento paradójico de romper con la trivialización general de la sociedad, y cayó en ingenio. Pero la trivialización abrió un camino que es el que siguió Borges en sus primeros libros aprovechando la senda abierta por Evaristo Carriego. En Colombia no vino nada

parecido después de Flórez, es decir, no se supo aprovechar el abono que involuntariamente y creyendo que era laurel regó él en la escena. Luis Carlos López fue entonces manoseado como una especie de costumbrista, y hoy ni siquiera se lo ha redescubierto suficientemente. En la historia de la literatura colombiana no se le concedió el puesto que merecía, y como por eso no tuvo efecto, para un historiador constituye un testimonio más de cómo los buenos poetas que siguieron tras Flórez y Valencia no sólo tenían su norte en la península ibérica, sino que desde el punto de vista de la figura del buen poeta moderno, eran históricamente malos poetas. Pues los criterios con los que ellos juzgaron la poesía en general y la escribieron ya no tenían validez: seguían orientándose por una noción de belleza que se había resistido tercamente a aceptar el mundo de la poesía moderna, de la decadente francesa, que muy depurado había sido introducido en Hispanoamérica y España por Darío. De este mundo recogió Guillermo Valencia solamente lo exterior, pero ignoró su substancia. César Vallejo, en cambio, supo lo que este mundo significaba y lo expresó tempranamente en un poema de *Los heraldos negros* (1918), "Retablo", sacando las consecuencias de ello. Lo hizo principalmente en *Trilce* (1922). Todavía hoy —y esto es extraordinariamente significativo— se siguen presentando los argumentos contra el Modernismo que sacaron a relucir algunos críticos españoles como Pedro Salinas —por no citar la suma de la embriaguez nacionalista, Díaz-Plaja— con la patente intención de no dejar pasar por la aduana peninsular nada que no haya sido pensado y escrito en la metrópoli. ¿No asegura acaso Bousoño que San Juan de la Cruz es más moderno que Rubén Darío (Bousoño, 1970: 300-301)? Pero el Modernismo no fue solamente una cuestión estética, y si se le reprocha con razón su torre de marfil, ¿no es más consecuente acaso preguntar diferenciadamente por qué los poetas modernistas se refugiaron en esa torre y qué significó sociológicamente el fenómeno? ¿No fueron los modernistas como Darío bohemios, y no es el fenómeno

de la bohemia sociológicamente otra cosa que el fenómeno de un grupo marginado? ¿No fue el Modernismo una rebelión compleja, la manifestación de una crisis, como dice Federico de Onís (1934: XV)?

La historiografía literaria de lengua española no parece haberse percatado aún de los cambios radicales que se han operado en la historia social, en la historiografía y en la ciencia literaria, de la ampliación considerable de lo que se entiende por literatura, del valor estético de lo feo, de la significación de lo trivial, de los diversos criterios de valoración, de la importancia que tiene para juzgar una obra el público que la lee y la aclama, y de los métodos de interpretación. Parece que sobre ella sigue pesando inconscientemente el Siglo de Oro, es decir, que ella renuncia en aras de una concepción clásica de la belleza a ser historia. Pero lo bello no es eterno, y menos aún lo bello del Siglo de Oro, cuyo teatro criticaron acerbamente los ilustrados españoles, los primeros que expresaron una conciencia histórica. Lo bello es variable, es decir, es un valor relativo, producto, como otros valores, de los factores materiales y de los intereses materiales de una determinada sociedad en una determinada época. En la época en que escribió Flórez su poesía respondía y correspondía al concepto de lo bello —además lo bello y lo sublime y lo verdadero— que dominaba en la sociedad colombiana de entonces. Él cantó y glorificó sus valores, o más exactamente sus valoraciones, y fue así, sin quererlo, un inventario de la sociedad colombiana dominante, esto es, de las bajas y medias clases medias y de la aristocracia, fue un índice de su cultura, que es, como corresponde a un país voluntariamente dependiente, una subcultura de la cultura dominante. Dependiente, pero voluntariamente inconsciente de su dependencia, esto es, de una sociedad nacionalista y chauvinista, temerosa de superar sus fronteras, aunque convencidas de que ella es el ombligo del mundo. Para un marxista vulgar, un examen ideológico de la poesía de Flórez tiene que resultar penoso: ¿el

autor de unos cuantos poemas que han pasado a convertirse en expresión popular, cuyos poemas tienen la medida exacta de un bolero o más justamente de un pasillo o de un bambuco, quien fue coronado como poeta nacional en medio del entusiasmo popular, quien fue ayudado, en momentos de estrechez económica, por la gente humilde del pueblo, es todo lo que se quiera, menos un revolucionario? ¿Es el pueblo colombiano que se siente expresado en sus pasillos y versos, un pueblo tan poco o nada revolucionario como su vate? ¿Es el pueblo colombiano pueblo en el sentido del marxismo vulgar? Y si el pueblo colombiano en el sentido de la teoría soviética piensa como Flórez, ¿qué pasa con la teoría? Pero un marxista no vulgar, un Ernst Bloch o un Henri Lefebvre, por ejemplo, podrían ver en Flórez, en su prosaica y trivial sentimentalidad, quizás algo positivo, esto es, su sentimentalidad, la forma negativa de un afán de superar la sociedad injusta, forma negativa que caracteriza a todo la literatura trivial, a la de los malos poetas, a la de los autores de tango y demás. De la música de los tangos y de esta otra música de sus hermanos hispanoamericanos ha dicho Rubinstein que tiene acordes, melodías y notas muy cercanas a la más clásica de Beethoven. Los dos son auténticos en la intensidad de su pasión. ¿Fue Flórez igualmente auténtico? La respuesta depende no de una elucidación estética, sino de una aclaración histórico-social: ¿pensaban y sentían como Flórez las masas que lo aclamaron? ¿Las que aún hoy lo cantan? Si esto es así, como resulta plausible, entonces Flórez no fue simplemente un mal poeta y un buen versificador, sino que la sociedad que lo coronó entendía por poesía "mala poesía". Esa es la base que permitió luego la glorificación del maestro Valencia. Y de otros que lo siguieron. A la sombra de ellos fueron surgiendo otros poetas. Para localizarlos es preciso reconocer primeramente los hechos históricos, no pretender corregirlos *a posteriori*, es decir, no pedirles a los antepasados malos que sean como queremos que sean hoy. La corrección conduce a sensacionales falsificaciones.

Sin esa intención, sin pedir de autores conservadores que, porque son bellos estéticamente, sean políticamente revolucionarios, es posible quizás a partir de Julio Flórez reescribir la historia de la literatura colombiana moderna o mejor aún, comenzar a estudiarla más en serio. La historia de la literatura no puede reducirse al eterno problema de gustos. Las valoraciones son más complejas y diferenciadas que los gustos. Ellas exigen tener en cuenta, en primer lugar, los hechos históricos, por ejemplo, el hecho simple de que en un momento determinado de la historia nacional Julio Flórez fue concebido como expresión del alma nacional y que esa sociedad que se sintió expresada por él no ha desaparecido, sino que es un momento del presente.

El que los momentos pasados del que se ha formado el presente son feos, estéticamente despreciables, moralmente negativos, poéticamente condenables, eso no significa que deban borrarsetales momentos. Están ahí y la única manera posible de superarlos es, como dijo Hegel de la verdadera refutación, el buscarlos y enfrentarse a ellos allí donde ellos son fuertes. Atacarlos en su debilidad, es decir, allí donde ellos no se muestran propiamente como son (Hegel), no fomenta el conocimiento, ni favorece la crítica ni permite su superación. Lo que de Julio Flórez sobrevive no es su poesía, sino la sociedad que lo coronó. ¿Quién quiere negar que esa sociedad es la colombiana? La discusión crítica con Flórez que se omitió y de la que hubiera podido surgir una literatura nacional moderna, por la dialéctica implícita en toda discusión crítica, no puede ser sustituida hoy con argumentos de la estética del buen gusto. Por eso la discusión sobre Flórez no puede desarrollarse en el terreno de la cualidad, de si él fue buen o mal poeta. Esa cuestión se decide después de otra: ¿por qué fue posible el éxito de Julio Flórez en Colombia?

# Guillermo Valencia: el Goethe de Popayán

Una justa valoración de la obra poética de Guillermo Valencia, propuesta por el Rafael Maya en 1953 como prólogo a una antología de la obra del payanés, ha provocado no pocas protestas y ha dado lugar a una serie de respuestas airadas. Maya, director de la revista *Bolívar*, de Bogotá, por haber vivido intensamente el clima espiritual en que Guillermo Valencia desarrolló su obra, tiene, como pocos en Colombia, un profundo conocimiento de la obra que hoy ha venido a criticar con tanta nobleza y serenidad. Pues al lado de los reproches y de los juicios menos favorables al mito de Valencia, abundan los párrafos de reconocimiento del valor humano del popular maestro de Popayán. De su largo estudio, no publicado en la edición mencionada[8] —los parientes del poeta retiraron la edición—, siete breves apartes merecen citarse, pues son la señal de un clima de crítica literaria objetiva que en Colombia, y en general en Hispanoamérica, ha venido pidiéndose desde hace ya tiempo, sin que hasta ahora se hayan resuelto a darle actualidad.

En primer término, después de dejar claramente sentado que Valencia tuvo gran vigencia social y política; que siempre se mantuvo dentro de los marcos de la ortodoxia religiosa y política; que a pesar del encumbramiento a que llegó, nunca dejó su habitual sencillez y hospitalidad, Maya enjuicia de modo general las repercusiones de su tránsito por la historia colombiana:

> No marcó huella profunda en la política nacional, ni legó a su partido o a la República el beneficio de una reforma

[8] Pero publicado por Maya en *Estampas de ayer y retratos de hoy* (1954), y póstumamente en *Obra crítica* (1982) [N. de E.].

> fundamental, ni siquiera de una página doctrinaria de valor perdurable (Maya, 1982: 105).

La exigencia de Maya tiene, en efecto, plena justificación. De Valencia, aparte de la obra poética, sólo queda un recuerdo y no pocas anécdotas. La causa de esta escasa actualidad del maestro se halla en el hecho de que Guillermo Valencia "supo crearse su propio mito envida" (106), aunque sin extravagancias y sin vana heroicidad. La fascinación que su personalidad ejercía era aprovechada en beneficio del acrecentamiento de su prestigio y poder. Y, en segundo lugar, concluye Maya, porque

> buena parte de su actividad mental la gastó en estas pequeñas luchas políticas, con algunos de sus adversarios, o ya literarias con sujetos que osaron censurar algunas de sus poesías (107).

Parte del mito Valencia es la leyenda del humanismo. Maya, ateniéndose a la obra escrita y publicada de Valencia, se limita a comprobar que no tiene la obra que lo sitúe al lado de los grandes humanistas colombianos, como Caro, Cuervo o Suárez. Su prodigiosa memoria le permitía repetir páginas enteras de autores de lenguas vivas y muertas "sin conocer a fondo más que el francés" (108). Pero un gran poder de síntesis y una brillante imaginación eran en Valencia facultades que antes que humanista le colocan al lado de los grandes conversadores. Fue precoz, continúa Maya, pero ello trae consigo buen número de limitaciones al lado de las ventajas.

Guillermo Valencia fue poeta parnasiano. Esta es la verdadera clasificación, pese a lo que de simbolista o romántico hay en algunos de sus mejores poemas. Con todo, no obstante el excesivo cuidado exterior, plantea problemas de carácter social, histórico y humano que lo apartan del "parnasianismo concebido como pura estética formal" (114). Su poesía es una poesía cerebral. Es "la laboriosa y lenta concreción de ideas que la cultura va depositando en su

inteligencia, y que el poeta desprende luego de la corteza cerebral" (114). Por este aspecto, Valencia es el testimonio de una época. En él prenden todas las corrientes espirituales de los últimos treinta años del siglo pasado.

El juicio de Maya es riguroso, pero hecho con cordialidad y objetividad científica. Y no sólo revisa los tópicos que en torno a Valencia han ido acumulándose, sino que, en el fondo, hay un anhelo de replantear el problema de la historia literaria colombiana. Valencia fue el arquetipo de una especie de intelectual que hoy no se conoce en Hispanoamérica sino muy desdibujadamente. Toda la curiosidad por las cosas del espíritu y la fidelidad a su vocación literaria le presentan como hombre por sobre todo humano. Y los errores por él cometidos, las omisiones de que está llena su actividad intelectual, los vicios de que adolece, sólo comprueban que la época que vivió Valencia, y la sociedad que lo encumbró, no supieron responder adecuadamente a los estímulos espirituales que encarnaba el maestro. Por sobre el juicio que Maya da de Valencia como hombre y poeta, puede entreverse un juicio más severo sobre la sociedad colombiana y la historia cultural de aquella época. Reducida a sus verdaderos límites, la obra y la persona de Guillermo Valencia quedan como un símbolo. Nada más quería hacer Maya al escribir su prólogo. Llevar hasta sus últimas consecuencias y mostrar su discordancia con la realidad de las afirmaciones que la crítica literaria colombiana ha tejido en derredor de una obra.

## Barba Jacob y el Existencialismo

No se trata de hacer, por fuerza, existencialista o filósofo existencial a Barba Jacob; tampoco de ponerlo como prehistoria del pensamiento existencial ni de Heidegger ni de Jaspers ni de Sartre o Marcel o cosa que se le parezca. Porque Barba Jacob jamás tuvo intención de pensar, sino de poetizar que es, en última instancia, lo mismo, aunque diferente; y porque, además, en Barba Jacob hay simplemente una visión de mundo, *Weltanschauung,* mientras en los pensadores existencialistas mencionados atrás —pese a la variedad de su doctrina— hay una consciente labor filosófica. Así pues, Barba Jacob desde una perspectiva existencialista sólo puede significar iluminación mutua de Barba Jacob y del plan existencial de filosofar. Iluminación del ser, cuya casa es el lenguaje, como escribe Heidegger:

> El lenguaje[en sentido amplio RGG] es la casa del ser. En su vivienda mora el hombre. Los pensadores (*Denkenden*) y los poetas (*Dichtenden*) son los vigilantes de esta vivienda. Su vigilar es el llevar a cabo la manifestación del ser, por cuanto ellos la conducen al lenguaje a través de su decir y en el lenguaje la conservan (Heidegger, 1949: 5).

Así pues, los pensadores —o como más expresivamente escribe Heidegger, los pensantes y los poetizantes— tienen una misión común: la vigilancia de la casa del ser. Ahora bien: esta vigilancia es el llevar a cabo la manifestación del ser. ¿Qué significa aquí llevar a cabo? Heidegger mismo nos responde:

> Llevar a caboquiere decir: desplegar algo en la plenitud de su esencia, conducirla hacia esta plenitud, *producere*. Por eso sólo es realizable propiamente lo que es. Sin embargo, lo

> que "es" ante todo,es el ser. El pensar produce la relación del ser con la esencia del hombre (1949: 5).

El que piensa y el que poetiza, pensador y poeta, tienen, pues, una relación más estrecha con el ser; más estrecha que el simple vigilar, más estrecha e íntima que la simple relación de colegas. De aquí la posible mutua iluminación, aunque esta vez lleve la voz cantante alguna estrofa o afirmación de Barba Jacob, y hasta la prosificación y síntesis de algún poema suyo como "Acuarimántima". En suma: Los pensadores y poetas llevan a la plenitud de su esencia la relación del ser a la esencia del hombre. Éste es el sentido del "plan existencial de filosofar" en referencia a Barba Jacob. Ahora bien: ¿Qué analogía existe entre Heidegger y Barba Jacob? En primer término, el punto de partida. Aparte de la vigilancia del ser, el poeta y el pensador y, por tanto, la referencia a la plenitud de la esencia del ser y la esencia del hombre. La idea de la existencia entre las cosas, luego; la idea del ser, en la peculiaridad de cada uno de ellos, en tercer lugar. Y, finalmente, la iluminación del ser, el descubrimiento del ser, es decir, la verdad del ser, en última instancia, la esencia de la verdad. El problema de la esencia de la verdad es el problema de verdad de la esencia, como verdad del ser, no en tanto que ser real en sí sino en tanto que verdad de la revelación del ser. Heidegger escribe en *Vom Wesen der Wahrheit*:

> La presente conferencia lleva el problema de la esencia de la verdad más allá de los límites habituales de la concepción corriente y contribuye a la reflexión de si la cuestión de la esencia de la verdad no debe ser, igual y primeramente, el problema de la verdad de la esencia (Heidegger, 1949:25).

Es preciso insistir en esto último, a su tiempo ya se verá por qué. De todos modos, pero adelantar que García Bacca dice del pensamiento heideggeriano que va por vías poéticas; y que J. L. Aranguren afirme encontrar un ambiente místico, al estilo de San

Juan de la Cruz en algunas páginas de la obra del pensador alemán concernientes a la verdad, no deja de ser interesante.

Los manuales de divulgación filosófica al uso, suelen interpretar, o malinterpretar, el viraje del pensamiento heideggeriano como una inversión del punto de partida metafísico de Descartes. El *cogito ergo sum* se transformaría en el *sum ergo cogito*, es decir, existo luego pienso; la existencia precede a la esencia. Esto es lo que hace Sartre. La tan mentada frase de Heidegger: "La esencia del *Dasein* es su existencia" (Heidegger, 1950: 42)no hace referencia alguna a estos términos metafísicos de*essentia* y *existentia*, porque aún no se han hecho problema y por tanto tampoco la relación que hay entre ellos. Heidegger escribe:

> Lo que el hombre es, es decir, la "esencia" del hombre, en lenguaje tradicional de la metafísica, descansa en su *ek-sistencia*. Pero la *ek-sistencia* así pensada no es idéntica al concepto tradicional de *existentia*, que significa realidad (*Wirklichkeit*) a diferencia de *essentia* como posibilidad (Heidegger, 1949: 14).

Y más adelante: "*ek-sistencia* significa, por su contenido, el salir a la verdad del ser" (16). Este salir a la verdad del ser, es el punto de partida heideggeriano, y en cierta forma también, el punto de partida de Barba Jacob. Veamos por qué y cómo en cada uno de ellos.

El problema que se plantea Heidegger es el del sentido del ser. Es un problema metafísico. Pero anterior a este problema es necesario preguntarse de nuevo: ¿Qué es un ente? Es el *ti tó ón* de los griegos. En esta pregunta por el ente va envuelta la cuestión del ser. Hay, pues, una diferencia entre ente y ser. La dimensión del ente es óntica; la del ser ontológica. Lo ontológico fundamenta lo óntico. Wagner de Reyna escribe que "hay en Heidegger tres peldaños al enfocar la pregunta originaria de la filosofía: 1)¿Qué es ente? 2) ¿Qué es ser? 3) ¿Cuál es el sentido del ser del ente?"

(Wagner, 1945: 38). Al preguntar tenemos que preguntar a alguien. Al quién. Y también preguntamos algo, y por qué. "Es decir —continúa Wagner— que este preguntar (ontológico) es un conjunto de acciones, una manera de ser de un ente: del ente que pregunta" (38). Y esta manera de ser del ente que pregunta está condicionada por lo preguntado: el ser. Este ente (que pregunta) que al preguntar se halla referido a lo preguntado somos nosotros mismos. Terminológicamente se le puede precisar como "existir" (*Dasein*). *Dasein* no es existencia entendida a la manera corriente. *Da-sein*, estar ahí, es estar en algo, y no existencia. *Da-sein* no hace referencia a la existencia ni al existir del hombre. Su "estar en algo" es estar tratando de ser, de ek-sistir, de hacerse a sí mismo. Las propiedades del hombre son ek-sistentes. El punto de partida del filosofar heideggeriano es, pues, el "estar en-algo", el estar tratando de ser, el ek-sistir. (La diferencia entre existencia y ek-sistencia, está señalada por Heidegger en las citas hechas atrás.) En suma: El punto de partida heideggeriano es el estar tratando de ser (Zubiri).

Recuérdese ahora aquella frase de Barba Jacob en su prosa "La divina tragedia" (1944):

> ¡Vivir es esforzarse! Yo he sido el esfuerzo de la intuición anhelante, sin desfallecimientos, semirrevelado, semivelado, que ora se exalta, ora desconfía de sí mismo, viajero del llano al alcor, del alcor a la montañuela (Barba Jacob, 1944: 43).

¡Vivir es esforzarse! Ésta es la clave de su vida y de su obra poética. Esforzarse, en interminables peregrinaciones, en incesantes búsquedas, quemado en el fuego endemoniado de su peripecia vital, rescatado en el recuerdo de su infancia. Esforzarse, tratar de ser, estar en algo. Los altibajos de sus antorchas, el frío amargo de unas, el encanto fresco de otras, este ir y venir, este zig-zag perenne… ¡Este esforzarse! Ningún juicio más exacto ha podido emplear Barba Jacob para iniciar el recuento lírico de su

vida. No es este peregrinar por América el simple afán aventurero de ir por acá y por allá ni la búsqueda incansable de asentimiento. Barba Jacob no está, simplemente. Está siendo, siempre, en algo, está en su obra, en el descubrimiento de su ser y en la intuición del ser de América:

> a pesar del zig-zag que dejo en el mapa, mis pasos en América están señalados por más de una obra seria, cuya organización y persistencia pregonan un propósito coherente, una voluntad firme (Barba Jacob, 1944: 77).

Este esforzarse pierde su impersonalidad, su ser en el momento mismo en que Barba Jacob recorre en el recuerdo, entre flores que se abren en su corazón, su ek-sistencia, su salir a la verdad del ser: la búsqueda e iluminación de "Acuarimántima", poema de tanta riqueza de significado existencial. Con invariable insistencia Barba Jacob se aferra a este su punto de partida. En "Claves", escribe:

> encontrar en el YO EXISTO, el punto de partida, la realidad en torno de la cual es únicamente posible una explicación del universo íntimo y del universo exterior (76).

Aquí, desde luego, no se trata tampoco de la precedencia de la existencia a la esencia. El yo existo, que como un grito lanza Barba Jacob en desafiantes mayúsculas, es un simple *factum*, es un hecho al cual no es posible escapar. El yo existo de Barba Jacob, resignado y arriscado a la par, es ni más ni menos que la realidad radical, para emplear analógicamente términos orteguianos. De este yo existo, *Dasein* para Heidegger, esforzarse para Barba Jacob, emerge la problemática del ser. En el pensador y en el poeta, vigilantes de la casa del ser, pastores del ser y del lenguaje, la pregunta radical los lleva por vías parejas. Para Heidegger, el aparentemente seco análisis fenomenológico del *Dasein*, del "estar-en-algo". Para Barba Jacob el primer ademán orgulloso de un abrir la puerta para aventurarse en la casa del ser. Es el pórtico de *Antorchas contra el viento*: "Síntesis".

Yo fuerte, yo exaltado, yo anhelante,
opreso en la urna del día,
engreído en mi corazón,
ebrio de mi fantasía,
y la Eternidad adelante…
adelante…
adelante…
(Barba Jacob, 1944: 83)

¿Qué quiere decir que el *Dasein* es constitutivamente *In-der-Welt-sein*? ¿Qué es ese "estar-en-el-mundo"? En pocas palabras, con peligro de inducir a equívocos, trazaré unas notas de este constitutivo del *Dasein*. En primer lugar, hay que hacer notar que el *Dasein* está —valga la palabra— encadenado al mundo. No es una relación de estar en como la mesa está en la habitación o el vaso en la mesa. No es esencial para que el vaso o la mesa sean tales, que estén o no en la mesa o en la habitación, en cambio, el estar en el *Dasein* es su constitutivo, su existencial. El *Dasein* descubre este mundo, experimenta el mundo como útil. Al usar las cosas, al utilizarlas, tropezamos con ellas, nos servimos de ellas. "Utilidad es la caracterización ontológico-categorial del ente tal como es en sí" (Heidegger citado por Wagner, 1939: 96). El útil indica algo: el cuchillo el cortar, el martillo el martillar, el clavo, lo que se va a clavar, etc. Es decir, hay una relación cada vez más amplia de útiles, de relaciones: es una totalidad de relaciones, referidas siempre al *Dasein* que se encuentra "en medio de esta totalidad de relaciones" (Wagner, 1939: 96). Esta totalidad de relaciones es el mundo. Y éste mundo, que son las cosas no como contenido del mundo sino como totalidad, está referido a la interpretación de la existencia. "Ser en el mundo significa comprender, descubrir, dejar que los entes se avisten desde el mundo y hacia el mundo" (Wagner, 1939: 100). El *In-der-Welt-sein*, por otra parte, me hace sentir fácticamente de hecho, *velis nolis*, como *Dasein*, como "estar en algo", como tratar de ser.

El sentimiento de estar en el mundo, tal como se entiende en el pensamiento heideggeriano, se patentiza en Barba Jacob en la "Parábola del retorno" y en "Árbol viejo". En el primero es un sentimiento de que estuvo en un mundo, el fresco de la granja de Ricard:

> El viejo huertecito de perfumadas grutas
> donde íbamos... donde iban los niños a jugar,
> ¿no tiene ahora nidos y pájaros y frutas?
> (Barba Jacob: 1944: 84).

Y Barba Jacob recorre aquel mundo infantil, aquellas cosas gratas de su primera vida, el puente, el pajar, las goteras, todo aquello que hace referencia a los útiles de su mundo infantil. Precisamente esos útiles que en una serie de relaciones de pasado le ponen de presente su estancia en el mundo, en otro mundo distinto del que fue.

En toda la obra de Heidegger aletea y palpita con fascinante misterio la idea de ser. El descubrimiento, el desvelamiento del ser, su iluminación, recorren sus páginas como anhelo, como presagio. Manejamos la idea del ser con familiaridad, y tenemos una vaga idea suya. Pero con esa vaga idea del ser nada podemos hacer, como no sea el tomarla como punto de partida para llegar a un concepto filosófico suyo. Pero no hay hasta ahora sino tanteos que apunten a esta idea. Su concepto sigue siendo aún lo más oscuro, lo más inaprehensible, lo más rebelde. Su morada es hostil. Apenas aproximadamente, como en éxtasis místico llegaremos a él. Es significativo el epígrafe de *Holzwege*.

> Leño (*Holz*) es un viejo nombre para el bosque. En el bosquecillo (*Holz*) terminan caminos, que la mayor parte de las veces crecen juntándose caprichosamente en pasos no trillados. Se llaman vericuetos (*Holzwege*: caminillos del bosque). Todos siguen el curso separadamente pero en el mismo bosque. Muchas veces parece el uno igual al otro. Sin

> embargo, sólo parece. Los leñadores y los guardabosques conocen el camino. Ellos saben lo que significa estar en un vericueto (Heidegger, 1950: 3).

Estos vericuetos son sin duda los tanteos, las aproximaciones a la morada del ser. La metáfora es hermosa y significativa en grado sumo. Esa rebeldía del ser, por así decir, esta idea del ser inaprehensible, estos necesarios vericuetos para llegar a él, están en Barba Jacob también. Como que su vida misma, su esforzarse apuntan, metafóricamente, al ser, al llegar a ser, a la plena realización del "estar-en-algo" (*Dasein*). Apenas es necesario transcribir algunas estrofas de "Lamentación baldía" y "Espíritu errante", respectivamente:

> Mi mal es ir a ciegas, a solas con mi historia
> hallarme aquí sintiendo la luz que me tortura
> y que este corazón es brasa transitoria
> que arde en la noche pura
> (Barba Jacob, 1944: 88).

> Espíritu errante, sin fuerzas incierto,
> que trémulo escuchas la noche callada:
> inquiere en los himnos que fluyen del huerto
> de todas las cosas la esencia sagrada
> (Barba Jacob, 1944:89).

En estas estrofas el ser no se presenta como imposible. Es más bien el hombre el que se siente incapaz de aprehenderlo. Pero no por pura incapacidad, sino por conciencia de que el ser está encubierto; no nos habla, permanece en silencio, como en "Canción ligera":

> Y están sin voz el oro de los trigos,
> el son del viento en pugna con el mar,
> la luz que brilla, el grito que se apaga
> y el llanto de la noche en el palmar
> (Barba Jacob, 1944: 90).

Mas no es que todas estas cosas nos encubran su misterio, por razones o motivos necios. Todo está sin voz en "Canción ligera". También

> perennemente mudos […]
> el sol, la brizna, el niño y el terrible
> prodigio del nacer y del morir.
>
> Y nosotros, los míseros poetas,
> Temblando ante los vértigos del mar,
> Vemosla inexpresada maravilla,
> y tan sólo podemos suspirar (90).

Las anteriores estrofas, que no requieren ni siquiera comentarios, han de desembocar en la cuestión fundamental que asegure al hombre una más segura relación con el ser. Es el problema de la verdad, del que ya se apuntó su importancia en las primeras líneas. Heidegger en *Vom Wesen der Wahrheit* no hace sino plantearlo en los términos en que debe resolverse. No se aventura a dar ninguna respuesta concreta. Ahora bien: ¿En qué consisten estos términos? Con la brevedad de esta nota, trazos, pinceladas, esquemas inmaduros, daré en síntesis lo que interesa para el tema que aquí se trata. Heidegger recorre la historia de la verdad, condensándola maravillosamente en dos parágrafos, para concluir en el mal planteamiento del problema. Para Heidegger es anterior la cuestión de la verdad ontológica, no de la verdad lógica. La verdad lógica se condensa en la sentencia: *adaequatiorei ad intellectum*, en sus dos formas (*adaequatiorei ad intellectum* y *adaequatiointellectus ad rem*). Esta verdad lógica no enfoca el problema de la verdad en toda su radical dimensión. Anterior y más originaria es la verdad ontológica, no como verdad del ser real en sí, sino como verdad de la revelación del ser, según quedó indicado ya. La fundamentación de esta verdad garantiza al hombre el más seguro acceso a la morada del ser. La posibilidad de este descubrimiento sólo se da en el "ser-en-el-mundo" del *Dasein*. Queda indicado, sin más detalles, que la

verdad ontológica como verdad de la revelación del ser es el acceso más a mano a la morada del ser.

Es "Acuarimántima" el poema de Barba Jacob que nos abre las puertas, que nos descubre al continente acuarimántima—palabra mágica—: "¡El Enigma por siempre inviolado!" (Barba Jacob, 1944: 106). A lo largo de sus nueve partes, vericuetos o "Holzwege", Barba Jacob se va acercando a la revelación del ser. Sus nueve partes son nueve senderos del bosque que acechan la revelación del ser. Sus nueve cantos son nueve experiencias tanteantes, ensayos que repiten los temas anteriores como nuevos intentos de llegar. "Acuarimántima" es el símbolo, es acuarimántima, adjetivo o nombre propio, que sugiere melodía, y mito y odisea, y laguna luminosa y horizonte cerrado, y mundo nebúleo, y lo sugiere todo y nada. "Acuarimántima" es el *súmmum* de la vida de Barba Jacob, es su consumación y también su principio. Es la puerta de la casa del ser, es su revelación aproximativa. Ciñe el vericueto más de cerca, más en su cuello al ser, y "fulge Acuarimántima a lo lejos"(Barba Jacob, 1944: 98).

Y fulgura, real, tras el velo de mis lágrimas,
erigida por mi dolor con el mármol de mi poesía
—y ¡mía!,¡mía!,¡mía!—
mi nebúlea azulina Acuarimántima… (107)

Barba Jacob abre con este poema el camino para el tema de la muerte. Según van ordenados en la edición citada, sólo hasta "Acuarimántima" aparece insinuado con mayor fuerza el tema de la muerte y la angustia y la nada, y aquellos otros incidentales de la analítica existencial heideggeriana. Hasta aquí ha servido Heidegger y Barba Jacob para una mutua iluminación, no sé si muy clara o muy forzada, pero honesta. Al aflorar la muerte sobre la superficie de sus poemas posteriores, habría que tomar de la mano a Kierkegaard, si es que fuera necesario, o seguir adelante por cuenta propia. Heidegger también trata la cuestión de la muerte.

Pero su desesperación, su angustia es más seca que la viviente y encendida del danés. Y en esto, Barba Jacob es un semejante para Kierkegaard.

La riqueza de la obra de Barba Jacob merece, desde luego, una atención mayor y la reverencia y el amor que pide una obra cuya conciencia hispanoamericana se anticipa, con mucho, a la conciencia que toma nuestro continente. Con esta nota sólo quiero poner a Barba Jacob ante los ojos de la pretendida generación que hoy se ocupa de dotar de personalidad y perfil al espíritu de nuestro país. Si está bien o mal, si resulta forzado o adulterado, si a la luz de esta nota Barba Jacob resulta hispanoamericano o no, si lo que sea, es asunto personal del lector. Lo que no puede dudarse es que Barba Jacob está olvidado, y que es el único poeta de vena y vigor que tenemos y hemos tenido en mucha historia.

# El piedracielismo colombiano

En 1926 apareció *Suenantimbres*,de Luis Vidales. Un año antes, León de Greiff había publicado *Tergiversaciones*. Vidales y de Greiff pertenecieron a un grupo, después convertido en generación, que por el título de la revista en la que algunos de ellos se dieron a conocer, *Los Nuevos*, se llamó el de Los Nuevos. Lo que pretendían Los Nuevos era ya entonces relativamente nuevo, aún en Colombia. No es improbable que otra llamada generación, la del Centenario, que durante más de un cuarto de siglo fue el blanco de los ataques contra la mentalidad engolada y provinciana que ellos representaron y acuñaron, haya desviado la atención del reducido público lector de la Atenas sudamericana, que no reparó siquiera en que Luis Vidales y León de Greiff eran entre Los Nuevos los únicos auténticamente nuevos. Todavía imperaba el Goethe de Popayán, Guillermo Valencia, y en regiones menos humanísticas de la República neoateniense, Julio Flórez tenía la popularidad que más tarde compartió con Carlos Gardel. Los mármoles de yeso de Guillermo Valencia, la rimbombancia provinciana liberal-conservadora de los centenaristas y los torrentes de lágrimas con los que los lectores y oyentes de los poemas de Julio Flórez inundaron el alma popular, no fueron favorables a la recepción de los propósitos de Los Nuevos, es decir, los de renovar la poesía colombiana asomándose al mundo, pero sin darse cuenta de él. Como si fueran diplomáticos —algunos de ellos lo fueron más tarde de verdad— Los Nuevos decidieron ser "nuevos" para que nadie les reprochara que no habían actuado, es decir, que no habían sido "nuevos" y, a la vez, habían sido "nuevos" para que nadie les reprochara que habían actuado.

En su breve ensayo sobre Los Nuevos, Fernando Charry Lara asegura que, desafortunadamente, “la gran mayoría de sus miembros fue a otros campos, entre los cuales la política y el periódico reclamaron con mejor fortuna sus talentos” (Charry Lara, 1985: 54). La actitud de Los Nuevos era en realidad más adecuada para hacer carrera política en Colombia. Aunque de este grupo sólo perduran en la historia de la poesía colombiana Rafael Maya, Luis Vidales y León de Greiff, la historia política del indefenso país le debe al grupo oradores políticos centelleantes (Jorge Eliécer Gaitán, Silvio Villegas y Augusto Ramírez Moreno), menos centelleantes como Gabriel Turbay, quien con Gaitán fue candidato a la Presidencia, y un presidente, Alberto Lleras Camargo, quien confirmó que Colombia merecía el nombre de República neoateniense que le dio Menéndez y Pelayo, pues este presidente fue un nuevo Pericles. También la llamada generación del Centenario, que sólo tuvo un poeta ocasional, Luis López de Mesa, dio al país dos presidentes, que en paz descansen, Eduardo Santos y Laureano Gómez. Es, pues, evidente que cuando se publicaron los libros de León de Greiff y de Luis Vidales no tuvieron eco alguno. La vida literaria era un ejercicio previo a la carrera política, y la poesía, principalmente, un ornamento o un jardín cuyas flores ya secas se trasplantaban a la retórica parlamentaria.

En el capítulo “Literatura pura [1890-1920]”, de *Las corrientes literarias en la América hispánica*, apuntó Pedro Henríquez Ureña que en ese período comenzó

> una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política [...]. El timón del estado pasó a manos de quienes no eran sino políticos [...]. Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas. Muchos de ellos siguieron la carrera de derecho [...], pero

> pocos ejercieron después la profesión. Algunos obtuvieron puestos diplomáticos o consulares (Henríquez Ureña, 1949: 165).

Este lento proceso de "profesionalización" del hombre de letras se inició en Colombia ya a finales del siglo pasado y comienzos del presente. La *Revista Gris* (1892-1895) y la *Revista contemporánea* (1905-1908), por ejemplo, ya no pretendían ser revistas de simples aficionados, sino empresas comerciales, con una disciplina periodística y mercantil y, en un país de abogados, con rigurosa observación de la legislación postal y comercial. Pero las dos empresas, que lograron llegar a remotas ciudades del país, fracasaron pese a que sus directores y mentores, especialmente Baldomero Sanín Cano, trataron de combinar divulgación cultural y satisfacción de figuración social del público. Fracasaron casi por la misma razón por la que fracasaron la *Biblioteca americana* (1823) de Andrés Bello y el *Repertorio americano* (1826-1827) de Juan García del Río y Bello mismo: por falta de público lector. Pero las dos revistas colombianas citadas fracasaron también porque para sobrevivir tenían que rendir tributo a la política, es decir, pronunciarse, por discretamente que fuera, en favor de uno o de otro partido político. Con ello, el intento de "profesionalización", de poner en marcha la "división del trabajo" llevaba en sí el germen de su fracaso. Y como los partidos políticos en Colombia eran no sólo una profesión de fe, sino un elemento esencial constitutivo de la personalidad, el simple hecho de que un escritor quisiera ser sólo eso, lo marginaba de la vida nacional. Tan sólo recientemente ha comenzado a rescatarse la figura de Carlos Arturo Torres a quien la posteridad no le perdonó su tolerancia política y, muy probablemente, que su libro *Idola Fori* (1916) ponía en tela de juicio las raíces de ese fanatismo político. Esta fuerte politización de la vida social y de la vida literaria estaba sostenida, de manera dialéctica, si se quiere, por una forma extrema de lo que Carl Schmitt llamó "teología política". En su opinión: "Todos los

conceptos significativos de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados" (Schmitt, 1934: 49). En Colombia, todos los conceptos de los dos partidos políticos no eran "conceptos teológicos secularizados" sino nociones religiosas petrificadas. La llamada lucha entre los partidos fue una guerra religiosa de católicos devotos contra católicos menos devotos. Estos son los presupuestos sociológico-literarios y políticos para comprender el misoneísmo colombiano.

El Modernismo dariano fue asimilado sólo muy parcialmente. Basta comparar la obra de Darío con la de Guillermo Valencia para comprobar que en Valencia no se encuentra una sola huella de los problemas que atormentaron a Darío, como el que expresa en "Lo fatal" de *Cantos de vida y esperanza* (1905). Del mismo modo, el erotismo de Darío en "*Ite, missa est*" de *Prosas profanas y otros poemas* (1896) no sólo se asordina monjilmente en "Leyendo a Silva" (que lo hubiera podido escribir la Fernanda del Carpio de *Cien años de soledad* de García Márquez) sino que tiene su freno papal en su famoso poema "Anarkos" (1897), que es una versificación de la encíclica social *Quadragesimo anno* de León XIII. En 1925 y en 1926, cuando aparecieron los libros citados de León de Greiff y de Luis Vidales, la poética que subyacía a ellos no fue percibida como poética de vanguardia, sino como poética extravagante que no amenazaba los fundamentos de la Atenas católica. Luis Vidales no continuó su desafío a la sociedad tradicionalista de Colombia y lo hubiera hecho indudablemente en vano. Uno de sus compañeros de grupo, que en la tertulia discutía con él y los demás sobre socialismo y cosas horrorosas semejantes, Alberto Lleras Camargo, dictaminó que *Suenan timbres* se caracterizaba por su humorismo. Lleras y otro compañero del grupo, Jorge Zalamea, pensaron que el libro era principalmente humorístico y no se dieron cuenta de que ese rasgo no estaba en el libro, sino que era el efecto producido en estos dos revolucionarios tradicionalistas. El propósito de Vidales, que se manifiesta muy claramente en el libro, era de desafío a la

retórica que expresaba y a la vez sustentaba a la católica Atenas. Con esa calificación se redujo el impulso crítico social y literario de Vidales a una peculiaridad bogotana —que no es en el fondo peculiaridad— y que suelen llamar humor bogotano. Es decir, a Vidales se le neutralizó.

León de Greiff tuvo más fortuna. Quizá porque su figura correspondía a la imagen del poeta romántico: barba, sombrero de ala ancha, capa española, boquilla larga, a lo que se agregó su apellido nórdico que con él "de" colmaba las aspiraciones monárquicas de la República neoateniense. Si se deja de lado la necesaria diversidad de la calidad poética, los dos primeros libros de una Vanguardia colombiana se diferenciaban por el grado y la forma de cuestionamiento de la tradición cultural y social. En Vidales fue radical, en de Greiff no hubo cuestionamiento, pero tampoco continuidad, sino un deslinde que, sin embargo, no rechazaba uno de los rasgos de esa tradición. Borges lo describió críticamente cuando en el ensayo "Nathaniel Hawthorne" de *Otras inquisiciones* dijo que "las literaturas que usan el idioma español [son] clientes del diccionario" (Borges, 1952: 79). De Greiff no fue sólo eso, pero una de las características de toda su obra fue lo que cabría llamar "lexicomanía", no ciertamente la castiza de un Juan Montalvo, sino la que puede observarse en autores de lengua española con ascendencia más o menos próxima extranjera como Max Aub o Alejo Carpentier. Es la "lexicomanía" como certificado de identificación del inmigrado con su país huésped y propio a la vez. Las *Tergiversaciones* de León de Greiff se deslindaban de la tradición, pero conservaban algunas formas de la tradición. Esto independientemente del motivo que hubiera movido al autor.

Guillermo Valencia y León de Greiff representaron tardíamente dos actitudes que se encontraron en el origen de la literatura moderna europea. Actitudes principalmente, no formulación reflexiva de dos posiciones poetológicas y filosóficas. En países como Colombia, donde la presentación del yo en la

vida cotidiana (Goffman, 1969) pesa más que la sustancia de la persona y de la obra, la figuración y la simulación se expresaron para la opinión pública de manera iconográfica. El retrato más difundido de Guillermo Valencia, un cuadro al óleo, despierta la sospecha de que el inspirado pintor y el clásico modelo conocían el retrato de Goethe que acompaña la mayoría de las ediciones de su *Viaje a Italia*. Goethe recostado en un prado, contempla a Roma; Valencia, igualmente recostado en un prado, contempla a Popayán. Pero Valencia no lleva un sombrero semejante al de Goethe, cuya ala ancha graciosamente doblada, lo protege del sol, sino una gorra rusa de invierno. Rostro y gorra son lo único que cambian en los retratos de estos dos "clásicos". León de Greiff no tenía tanta conciencia de sí como Valencia, y sus fotografías y las descripciones de su figura muestran que tenía conciencia de poeta romántico-posromántico, es decir, bohemio. Pero esta contraposición "clásico-romántico", no atentaba contra ninguna tradición cultural de la República neoateniense, sino formaba parte de la historia de la literatura colombiana.

No mucho antes de que apareciera el grupo de Los Nuevos y bajo el reinado y la anuencia de Valencia, se hizo famoso un grupo de poetas llamado la Gruta Simbólica, que había consagrado el aliñado desmelenamiento romántico. La idílica paz se turbó, si bien no definitivamente, cuando en un artículo de 1941, Eduardo Carranza se pronunció, civilmente, contra lo que él llamó, con certero término, "bardolatría" (Carranza, 1978: 118). El bardo idolatrado era Valencia, y el sacerdote del culto era nadie menos que Baldomero Sanín Cano, políticamente opuesto al bardo clásico y claramente sospechoso de propagar y cultivar ideas socialistas. Sanín Cano había escrito un artículo en el que corroboraba con argumentos aparentemente intelectuales una leyenda típica de la ciudad señorial, Popayán, sobre las relaciones personales de Nietzsche con Valencia, o viceversa. Según la leyenda de Cano, cuando Valencia honró a París con su presencia en 1899, se enteró

de que Nietzsche necesitaba un criado. Valencia, quien según otra leyenda de García Prada estudió en la Ciudad Luz, durante casi un año, "literaturas antiguas y modernas" y "ciencias políticas en la Sorbona" y "trabó amistad con [...] Mallarmé, Heredia, Wilde, Darío" (García Prada, 1959: 124), entre otros, solicitó la plaza de criado de Nietzsche y, aunque vivía en París, la hermana del filósofo decidió compartir con el Goethe de Popayán los cuidados que requería el enfermo en Weimar. Por eso mismo, Sanín Cano comparó en su artículo a Nietzsche con Valencia, es decir, estableció forzadamente y *a posteriori* el diálogo entre Nietzsche y Valencia, que hubiera tenido lugar si la leyenda se hubiera percatado de que el viaje diario, aunque sólo hubiera sido durante una semana, desde París a Weimar llevaba más de una semana.

Contra esta bardolatría arguyó Carranza que, desde la época en la que Valencia había surgido,

> han ocurrido algunos hechos del orden de la sensibilidad que fatalmente tienen su reflejo en las letras. Han advenido nuevas maneras literarias, se ha producido una revolución fundamental en el subsuelo de la creación poética y nuevas estrellas han ascendido al cielo de los cantos (Carranza, 1978: 119-120).

Era una simple comprobación histórico-literaria, que a la vez ponía de presente a la parroquia del bardo que la historia no se había detenido ante las puertas del vaticano colombiano y de sus demás municipios literarios. Desde 1935, unos pocos que pensaban como Carranza, esto es Jorge Rojas, Darío Samper, Arturo Camacho Ramírez, habían publicado sus poemas en una serie, patrocinada por Jorge Rojas, que llevaba el título de un libro de Juan Ramón Jiménez, *Piedra y Cielo*. El título significaba un variado desafío: era una profesión de fe por una de las "nuevas estrellas que han ascendido al cielo de los cantos", consecuentemente, por las "nuevas maneras literarias", y por la "revolución fundamental" que se había

"producido en el subsuelo de la creación poética". La profesión de fe por Juan Ramón Jiménez era, en efecto, "revolucionaria": postulaba la figura del poeta dedicado íntegramente a la poesía y con ello rechazaba implícitamente la figura del poeta político o del tolerado poeta posromántico o bohemio; postulaba, consecuentemente, una poesía "pura" en el sentido de no retórica y en último término declaraba que la poesía política-retórica había perdido toda su vigencia, que se había quedado rezagada.

Como la simple invocación de la poética y el ejemplo de Juan Ramón Jiménez era el resultado de una comprobación histórica, como no era siquiera abiertamente polémica, como era, pues, una justa y simple necrología de la poética dominante, la reacción al postulado juanramonizante fue simpáticamente violenta. ¿Cómo puede reaccionar un cadáver viviente ante quien tiene la "ocasión única y feliz" de pronunciar su necrología, de dársela a conocer? Los poemas de los osados piedracielistas no tenían nada provocador, su erotismo era moderado, sin espasmos ni sensualidad, casi becqueriano. No invitaban a la subversión de los valores morales y sociales. Ni siquiera pretendían abiertamente cuestionar burlonamente, como lo hizo Luis Vidales, el fundamento retórico de la sociedad.

Sólo pretendían dar validez a lo que desde el romanticismo, especialmente alemán, había determinado el desarrollo de la poesía occidental y que Rubén Darío había ejemplificado con la "autonomía del arte". Pero este intento no los llevó siquiera a un hermetismo moderado, es decir, a ese medio con el que la autonomía del arte se protege altivamente y a la vez se deslinda de la actitud de la sociedad ante el poeta y la poesía. Los poetas de Piedra y Cielo no tuvieron clara conciencia de este complejo de problemas, no pertenecieron al género del poeta *doctus*, no reflexionaron sobre él. Cuando Carranza recordó que "han ocurrido algunos hechos del orden de la sensibilidad", no se refirió concretamente a la numerosa literatura teórica, ni siquiera a la francesa, que había

formulado, desarrollado y profundizado este problema. Lo percibió indudablemente de modo olfativo, y aunque la legendaria *Antología de la poesía española1915-1931* (1932) de Gerardo Diego antepuso a la selección de cada poeta una exposición breve de su poética, sus lectores piedracielistas no tuvieron en cuenta la posibilidad de formular teóricamente los principios que los guiaban, es decir, de reflexionar sobre ellos.

Fernando Charry Lara sugiere que en Colombia se conocía en aquella época la obra de Antonio Machado (Charry Lara, 1985: 87). No cabe duda de que sus lectores piedracielistas conocieron el prólogo a la segunda edición de *Campos de Castilla* (1917), en el que es patente la necesidad del poeta moderno de reflexionar sobre su poesía. Lo que postularon y practicaron los poetas de Piedra y Cielo fue sólo una renovación formal, un cambio de procedimientos y de lenguajes poéticos, pero no enunciaron las causas de la necesidad de ese cambio. Con estas comprobaciones no se pretende contabilizar las omisiones de esos poetas. El hábito de registrar omisiones puede conducir, en muchos casos, a elaborar una especie de libro de teléfonos de la literatura universal, al que no acudieron los respectivos autores a la hora de llamar a los colegas pertinentes. Las omisiones tienen un sentido y plantean una pregunta. En el caso de las omisiones de los poetas de Piedra y Cielo, su mención provoca la sorpresa que causa la reacción de los neoatenienses cultos colombianos ante lo que encierra la invocación a Juan Ramón Jiménez. Esa reacción plantea una pregunta: ¿fueron culpables de esas omisiones sólo y exclusivamente los poetas de Piedra y Cielo? o ¿fueron esas omisiones producto de una larga e impositiva praxis de la vida literaria, cultural y social de una nueva Atenas sin Platón ni Aristóteles, sin Sófocles ni Píndaro, sin Esquilo ni Tucídides?

La invocación a Juan Ramón Jiménez era una invitación a la pureza no sólo poética sino ética, a la autenticidad que implicaba el rechazo del versificador diestro pero simulador que había degradado

la oratoria a campanuda demagogia egoísta y había puesto la poesía al servicio de su brillo político y la cultura a impositivo teatro provinciano. A estas degradaciones se refería concisamente Carranza con el nombre de bardolatría. Esa bardolatría tiránica había cerrado las puertas de Colombia al mundo y sólo admitía y fomentaba reconocimiento a lo que ella conocía y de lo que ella se vanagloriaba. Las omisiones de los poetas de Piedra y Cielo fueron el resultado de esta praxis. La ruptura de esos poetas con su pasado inmediato fue menos que una declaración de guerra, un salto al vacío en el sentido de que, no sintiéndose ligados a él, tuvieron que comenzar con lo poco que tenían a la mano, con las "nuevas estrellas" que habían divisado, no con los problemas y reflexiones que las habían impulsado.

A primera vista, la reacción de los bardos parece desmesurada. En 1940, el coronel liberal Juan Lozano y Lozano, quien también había participado en los ejercicios de la versificación, lanzó un anatema contra los inocentes poetas de Piedra y Cielo. El anatema es doblemente significativo. Tenía el tono de un coronel liberal, de un militar tolerante que se enfrenta a la rebelión de sus mejores suboficiales. Los llamó "mozos", palabra que en el lenguaje de la sociedad senil violenta no sólo significaba joven, sino incapaz, atrevido. Como liberal tolerante, les concedía "noble talento", "verdadero temperamento", "grande inquietud espiritual" (Lozano y Lozano, 1978: 133). Como coronel consecuente, encontró que todas esas virtudes habían engendrado un "galimatías de confusión palabrera" en el que "no hay nada de original, nada de estable, nada de duradero" (134). Aunque a juzgar por sus mismas palabras la rebelión de los mozos era inofensiva, sólo confusa y sin consistencia, el duro coronel liberal progresista creyó que se cernía un grave peligro sobre lo que él llamaba patria, y que era su ineludible y sagrado deber militar combatir todo lo que amenazara el cuartel que él llamaba patria y otros, feudo. Desenvainó su

machete neoateniense, lo convirtió en pluma —no de ave— y acometió contra el papel con estos truenos:

> para quienes tenemos una visión fuerte y grande de esa patria, constituye deber ineludible salir al encuentro de todo síntoma débil, morboso, extraviado, disociador, decadente, erostrático, que aparezca en el horizonte de la nacionalidad (Lozano y Lozano, 1978: 134).

No es improbable que las cultas damas bogotanas de entonces, las que tuvieron el privilegio de ser escogidas por Valencia para confiarles su secreto revolucionario de "Anarkos", creyeran que con la acusación de "erostráticos", el fuerte coronel se refería a desmanes eróticos practicados y propugnados por los mozos. No cabe duda de que si se hubieran atrevido a preguntar al culto coronel por el significado de la sonora palabreja, se hubieran desilusionado profundamente: ninguno de esos mozos las hubiera acosado, ni seducido, ni menos aún raptado. Pues estos mozos eran simplemente, para el grande y fuerte coronel, "incendiarios", quienes, como Eróstrato, incendiaron el templo de la Artemisa andina en la Éfesos santafereña, para lograr fama. Los poetas del grupo de Piedra y Cielo eran, para el neoateniense coronel, iconoclastas por sensacionalismo. Con la acusación de "erostráticos", el coronel aficionado a la versificación, adjudicó a los poetas de Piedra y Cielo dos características formales de la llamada vanguardia hispanoamericana: iconoclastia con el medio de la provocación y de la sensación. Pero la iconoclastia y el sensacionalismo de estos poetas eran sólo un fantasma en la mente del agitado coronel. ¿Qué entendía él por "patria fuerte"?

En el prólogo a las *Meditaciones del Quijote*, Ortega y Gasset comenta que España es:

> ¡Tierra de los antepasados [...]! Por lo tanto, no nuestra, no libre, propiedad de los españoles actuales. Los que antes pasaron siguen gobernándonos y forman una oligarquía

> de la muerte, que nos oprime. [...] Es esta influencia del pasado sobre nuestra raza una cuestión de las más delicadas. Al través de ella descubrimos la mecánica psicológica del reaccionarismo español. Y no me refiero al político, que es sólo una manifestación, la menos honda y significativa, de la general constitución reaccionaria de nuestro espíritu (Ortega y Gasset, 1957: 49).

Con la frase "España. Tierra de los antepasados" (Kant, 1833: 292) recuerda Ortega y Gasset la caracterización que de España hizo Kant en su *Antropologíaen sentido pragmático* (1798). Por patria, fuerte además, entendía Juan Lozano y Lozano indudablemente "la general constitución reaccionaria" de los muertos que seguían gobernando a Colombia, aunque estuvieran vivos. Los poetas de Piedra y Cielo se liberaron de esa opresión que les había impedido asimilar y continuar independientemente las libertades con las que el Modernismo "renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano" (Borges, 1983: 365), según dice Borges del origen último de sus poemas. Valencia petrificó esas libertades y sus posibilidades, atrofió el cosmopolitismo, creyó sin duda que cosmopolitismo consistía en la casualidad con la que Baldomero Sanín Cano daba a conocer algunos autores de uno de los momentos más ricos de la literatura europea. La ceguera imperativa impidió percibir las suscitaciones del redescubrimiento de Góngora, tenue en "Trébol" de Rubén Darío, decidido en el ensayo "La estética de Góngora" (1911) de Alfonso Reyes. Los poetas de Piedra y Cielo eran huérfanos también de la propia tradición hispanoamericana, y no ha de sorprender que de ello se dieran cuenta tardíamente, si se recuerda un ripio de Julio Flórez sobre Colombia: "Todo nos llega tarde, hasta la muerte" (Flórez, 1988: 45). El recurso a Juan Ramón Jiménez y al grupo español del 27 logró llenar ese vacío.

En su libro *La estructura de la lírica moderna* (1956) escribió Hugo Friedrich:

> Desde comienzos del siglo XX florece en España, siguiendo a Rubén Darío, una lírica de tal plenitud, cualidad y originalidad, que los críticos nativos hablan de un segundo Siglo de Oro de su literatura. El extranjero debe darles razón. La poesía de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, entre otros, es tal vez el tesoro más precioso que ha producido la lírica europea en la primera mitad de nuestro siglo (Friedrich, 1985: 144).

De su análisis excluye Friedrich las vanguardias europeas y la española, lo cual implica un juicio de valor, fundado sin duda en la fugacidad que esos estallidos dejaron como herencia a la poesía europea más representativa. La revisión y el cuestionamiento de ese juicio tienen interés histórico, pero no modifican la concepción de la poesía que subyace a él y que Gottfried Benn, quien se contó entre los poetas más destacados de la vanguardia expresionista, formuló con estas palabras:

> en la lírica, lo mediocre sencillamente no está permitido y es insoportable, su campo es angosto, sus medios son muy sutiles, su sustancia es el *ens realissimum* de las sustancias, y por eso las medidas deben ser extremas. Las novelas mediocres no son tan insoportables, pueden divertir, instruir, ser tensas, pero la lírica tiene que ser exorbitante o no es nada. Eso forma parte de su esencia. Y a su esencia todavía pertenece otra cosa más, una experiencia trágica del poeta en sí mismo: ningún poeta lírico de nuestro tiempo ha legado más de seis o hasta ocho poemas plenos, los otros pueden ser interesantes bajo el punto de vista de lo biográfico y del desarrollo del autor, pero sólo son pocos los que descansan en sí, iluminan desde sí y están llenos de fascinación —así pues, treinta y hasta cincuenta años de ascetismo, de sufrimiento, de lucha por estos seis poemas (Benn, 1951: 18).

Para tomar este juicio de Benn *cum grano salis* es preciso tener en cuenta que su autor tiene a sus espaldas y pone sus pies sobre el suelo de una tradición filosófica y cultural en la que lo Absoluto es meta y presencia a la vez. "Exorbitante" en este sentido sería la poesía de Jorge Guillén o la de Vallejo, por ejemplo. Los poetas de Piedra y Cielo pretendieron algo menos, tuvieron que pretender algo menos. Al colocarse bajo la invocación de Juan Ramón Jiménez buscaron primeramente recuperar la poesía, que en Colombia había sucumbido a la retórica de la bardolatría. ¿Qué entendieron los poetas de Piedra y Cielo por poesía? Principalmente, el ejemplo de Juan Ramón Jiménez, de Federico García Lorca, de Gerardo Diego, de Jorge Guillén. Ejemplo, es decir, no recreación o teoría. Así dicen tres poetas distintos y un solo eco verdadero:

> Cuando los días caen inmutables,
> como rosas con pétalos insignes
> (Camacho Ramírez, 1976: 109).

> Este es el cielo de azulada altura,
> y este el lucero y esta la mañana
> (Rojas, 1993: 107).

> Todo está bien: el verde en la pradera,
> el aire con su silbo de diamante
> y en el aire la rama dibujante.
> (Carranza, 2007: 41)

Cada poeta de Piedra y Cielo tuvo su poeta español preferido. Para Camacho Ramírez fue el Lorca de *Poeta en Nueva York* y del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Para Jorge Rojas fueron Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén. Darío Samper tradujo el *Romancero gitano* de Lorca al paisaje tropical, que adquirió colores andaluces. Carranza combinó al Pablo Neruda de los *Veinte poemas de amor* y en vez de la canción desesperada le puso la "Fe de vida" de Jorge Guillén, de lo cual resultó un Eduardo Carranza con alas de Juan Ramón Jiménez. Pero por encima de las preferencias de

cada poeta, hay un eco sintético del ejemplo de la poesía española del 27. Jorge Rojas hizo una traducción del *Cementerio marino* de Paul Valéry al castellano que obliga a recurrir al texto original para cerciorarse de que Valéry fue realmente un poeta francés y no un poeta bogotano del grupo español del 27.

Los poetas de Piedra y Cielo crearon un lenguaje nuevo sólo en el sentido de que sintetizaron varios ejemplos españoles. Con todo, suele reconocerse unánimemente y con razón que la literatura colombiana de la primera mitad de este siglo se divide en dos. Antes y después de Piedra y Cielo. En las numerosas tropas que comandaba el coronel antierostrático y que en su mayoría estaban compuestas por damas lectoras que aunque muy piadosas eran algo semicultas y por los profesores de literatura colombiana de enseñanza secundaria, en su mayoría miembros de órdenes y colegios religiosos, decir piedracielista era equivalente a decir menteco, incomprensible, exótico, extravagante. Puede ser posible que en la recoleta y engolada Bogotá, eso precisamente atrajera la atención a lo que hacían estos pecaminosos herejes. La fascinación de lo prohibido y execrado tuvo para los defensores heroicos de la patria-convento el efecto del *boomerang*. Colombia, país de abogados y hasta de sociólogos que cultivaban el sencillo arte de ser poetas malos, se convirtió en un país de abogados, ingenieros, sociólogos y poco a poco de damas semicultas pero influyentes, estudiantes y hasta limpiabotas lectores de poesía. Surgió una publicación mensual de antologías de poetas de todos los tiempos y tendencias. La Librería Editorial Siglo XX, que era la librería de los abogados y magistrados, financió, es decir, editó los fascículos de poesía que su director, el novelista y poeta hoy olvidado, Jaime Ibáñez —murió en un manicomio— bautizó con el nombre de *Cántico*. Del mecenazgo singular del poeta piedracielista Jorge Rojas, se pasó a la financiación editorial de los poetas que siguieron el camino abierto por los poetas de Piedra y Cielo. Se inició una continuidad ya no de generaciones, que generalmente vivían en

guerra, ni de tendencias poetológicas, sino de la conciencia de sí mismo del poeta. Se pasó de la monarquía del bardo a la comunidad de los poetas.

Eduardo Carranza, la figura más sobresaliente de Piedra y Cielo, era *primus interpares* en la comunidad de poetas que habían esbozado y posibilitado los poetas de Piedra y Cielo. En esa comunidad ya no había divisiones por diversidad de poetologías. Sólo había un criterio para ser reconocido y aceptado en ella: el de ser poeta por vocación y profesión de fe. Esta comunidad significó un modelo de convivencia en una sociedad sumida en la violencia y destrozada por el monarquismo perruno de los bardos que se han formado en todos los estratos sociales. Su arquetipo, Guillermo Valencia, Rey de Popayán, Goethe del Cauca, poderoso por la gracia de la verborrea simuladora, ¿no hace preguntar, acaso, por la remota causa ética de los lujos y aspiraciones de Pablo Escobar y Gonzalo Rodríguez Gacha? Desde el punto de vista de la historia literaria, esta sugerencia es una blasfemia. Desde el punto de vista de la sociología, esto no es una blasfemia, sino sólo la indicación de un camino que lleva al contexto amplio y complejo de la relación entre determinadas concepciones y praxis de la literatura y el delito en sus diversas formas políticas. Los poetas de Piedra y Cielo no tuvieron ni tienen la significación continental y estética de un César Vallejo, de un Alberto Girri, de un Jorge Luis Borges, ni siquiera tuvieron el impulso que subyace a un poema como "La alta niebla" del injustamente olvidado y prematuramente muerto poeta peruano Luis Fabio Xamar, su contemporáneo. Los poetas de Piedra y Cielo fueron poetas menores. Significación continental y mundial adquirió la síntesis de la poetología del 27 español que hicieron los poetas de Piedra y Cielo no en la poesía sino en la novela. Sin Piedra y Cielo no hubiera sido posible *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Eso no quiere decir que García Márquez es pospiedracielista. Eso quiere decir simplemente que sin la desretorización y repoetización del

lenguaje que lograron los piedracielistas, García Márquez, quien los conoció en su bachillerato de boca de un poeta menor del grupo, Carlos Martín, no hubiera encontrado base para la formación de su propio lenguaje. La polémica de Carranza contra la bardolatría está presente en la figura de Fernanda del Carpio de la novela, que es una caricatura del modelo que caricaturizó involuntariamente Guillermo Valencia, esto es, de Miguel Antonio Caro y el ideal literario que él representó.

El piedracielismo colombiano fue vanguardia en la Colombia conservadora. No lo fue en el sentido, siquiera aproximado, de los modelos europeos. Colombia, país civilista siempre en guerra, no tuvo la experiencia de la Primera Guerra Mundial, del derrumbamiento de la *belle époque* o del imperio guillermino alemán; no conoció las filosofías radicales de la vida y la fenomenología husserliana; no se enfrentó a la industrialización veloz ni conoció sus reacciones; no tuvo la percepción del agotamiento social y cultural ni, por tanto, sintió la necesidad de un nuevo comienzo, presupuestos de las vanguardias europeas. El 9 de abril de 1948 fue asesinado el político populista Jorge Eliécer Gaitán. Nunca se supo quiénes organizaron el asesinato. El ángel de la guarda de la oligarquía de los muertos cubrió su muerte con silencio. El pueblo se levantó, saqueó, mató. "Salvo mi corazón, todo está bien" dice Carranza en el citado "Soneto con una salvedad". Todo estaba mal, pero para una vanguardia que respondiera, como en Europa, a este caos, ya era demasiado tarde. La vanguardia hispanoamericana, en general, había sido un gesto, y el piedracielismo, que ni siquiera lo había captado, fue un involuntario deslinde de tales ademanes. Si no fue vanguardia, plantea la pregunta: ¿qué quedó de toda esa época?

# La poesía colombiana a mediados del siglo XX

## I

Las divisiones histórico-literarias suelen ser, al cabo de cierto tiempo, inexactas. Muchas veces están formadas por la opinión pública o crecen con el impulso alborozado de algún miembro de algún grupo que, con ello, quiere dar significación histórica a su obra naciente y a la de sus compañeros de grupo; o son otros los motivos los que la imponen. En la historia literaria de Colombia tales encasillamientos han sido profusos. La confusión que de ahí deriva es inmensa y sólo es posible poner orden en tan intrincado nacer y desaparecer de grupos que pretenden ser generación, haciendo caso omiso de semejantes designaciones. A la postre se ve que ninguna de éstas responde a la realidad literaria.

¿Cómo entonces puede fijarse el límite de la *nueva* poesía colombiana? El criterio histórico con que Anderson Imbert ordena su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954) parece estar menos expuesto a la crítica. Siguiendo, primeramente, este criterio, podemos situar el comienzo de la nueva poesía colombiana en Porfirio Barba Jacob (1880-1942), como hipótesis de trabajo. Siete años menor que Guillermo Valencia (1873-1943), sirve de puente entre la estética valenciana y prefigura la de los que le siguen. El esfuerzo de Valencia por hacer del lenguaje un sobrio medio de rica expresión poética es ya un presupuesto de la obra de Barba Jacob. Los diferencia, también, el tono: exquisito en Valencia, vehemente, inquieto y desesperado en Barba Jacob. Con mayor o menor intensidad este tono es el que ha presidido la nueva poesía colombiana. Con esto no quiere decirse que la nueva poesía colombiana sea desesperada o angustiada, ni se busca

forzosamente un acorde con las tendencias intelectuales de la segunda postguerra. Se afirma simplemente que el lenguaje perdió el solemne hieratismo que tenía en Valencia y se redujo, ganando en ello, a su esfera más propia. No es preciso aquí discutir la obra de Valencia. Apasionados y furibundos lo harían imposible. Creemos sin embargo que el lector podrá percibir la diferencia radical de tono que hay entre las poesías de Valencia y las de Barba Jacob.

Otro motivo nos hace situar la nueva poesía colombiana en Barba Jacob: la circunstancia histórica y cultural. Pese a que Valencia vive casi hasta mediados de siglo y Barba Jacob es su contemporáneo, la actitud ante el mundo del primero sigue la tónica del siglo XIX y comienzos del actual, mientras el segundo se hunde en los motivos y problemas de nuestro más cercano tiempo. Hay en la poesía de Barba Jacob una gravedad metafísica, una ocupación con los más altos problemas humanos, que no se encuentra en la obra de Valencia. Para éste los motivos son pretexto, para Barba Jacob conmoción. La biografía misma de los dos es un signo de lo que era ser poeta y de lo que significaba "estar condenado por Dios a ser poeta". La poesía es, en Valencia, artesanía; desde Barba Jacob es entraña, oficio y forma de vida, en la que cada fiel poeta pone en juego su ser. Valencia era un hombre culto —aunque su cultura fuese limitada y de tercera mano—; Barba Jacob hace posible que desde él el poeta sea o intente ser algo más: un sabio, en el sentido del *sofós* griego, por la penetración en el mundo y la profundidad de la visión de la realidad humana.

## II

Se ha dicho que la poesía es comunicación. Con ello se ha querido dar a entender, por un lado, que es comunicación fundamentalmente cordial, que la poesía tiene una función amorosa entre los hombres. Por otro lado se ha señalado el hecho de que la poesía es una de las más esenciales características del lenguaje. Lo que suelen llamar lenguaje poético no es un lenguaje

literario más bello que el prosaico o el hablado ni menos accesible al hombre inculto; no es pues un lenguaje creado con ornamentos más o menos elementales o más o menos complejos y voluptuosos. Es, simplemente, lenguaje por antonomasia y participa de las características de todo lenguaje; o, quizá, ¿no sería más propio afirmar que el lenguaje corriente participa del lenguaje de la poesía? Desde la época del humanismo alemán sabemos que el lenguaje no es sólo la posibilidad de comunicación y de expresión ni una mera forma general de vida intelectual, sino también una variedad histórica, una acuñación individual: el dialecto ático, el lenguaje de Quevedo, de Unamuno, de Ortega, etc. Estas configuraciones histórico-lingüísticas enriquecen la existencia humana y el lenguaje mismo. Pero el lenguaje es, a la vez, una herencia, algo sobre individual, algo que encuentra ya el hombre y con lo que tiene que habérselas. Indudablemente, es todo esto lo que ha querido decirse con la frase de que la poesía es comunicación. A pesar de que lo anterior tiene todo el aspecto de un pleonasmo, lo traemos a cuento para poner de relieve este doble hecho —esencial a todo lenguaje— en la obra de los nuevos poetas de Colombia y, en especial, donde se ve con mayor claridad: en la obra de Barba Jacob.

El lenguaje de la poesía de Barba Jacob mantiene aún muchas de las brillantes ornamentaciones del llamado modernismo hispanoamericano y, sin embargo, se diferencia ya casi esencialmente de la estética poética modernista. Si pensamos a Barba Jacob sólo dentro de la poesía colombiana y al lado del peculiar modernismo colombiano, ¿hemos de atribuir esta diferencia y transformación de la poética a la externa circunstancia de su situación en una época en la que la fatiga causada por el cisne modernista impulsaba a los poetas a entregarse a otros ismos? ¿O a buscar nuevas experiencias y sensaciones, actitud bien modernista, por cierto? ¿O, en suma, a la superación del modernismo o al intento de superación que, no bien logrado, se mantiene en su órbita como post-modernismo?

Indudablemente no. El cambio tiene una causa más profunda y menos esquemática. Busquémosla en la obra misma de Barba Jacob.

## III

Recuerdo es menos representación de lo sucedido que interiorización anímica de la realidad. Esta interiorización se refleja en la forma expresiva, desde los más mínimos sonidos hasta las más complejas estructuras gramaticales. La configuración de estas fuerzas afectivas del lenguaje tiene su punto de apoyo en lo que se llama talante. En el reflejo de este talante en el lenguaje se encuentra la diferenciación de los tradicionalmente llamados géneros literarios. El lírico es, en cierto sentido, identificación con previa toma de distancia, recuerdo. El épico es representación, en el sentido de que pone algo tensamente ante los ojos; de ahí la característica de su lenguaje. El dramático es un estar frente a frente, contraposición que intenta absorberse en el *páthos*. La identificación en el talante que determina el género lírico es fluyente (Staiger, 1951). Hölderlin apuntaba que todo poema participa de cada uno de los tres tonos fundamentales (1922: 315). Pero el talante fundamental es el que determina el género del poema. Dejemos ahora brevemente nuestra atención en uno de los poemas más típicos —y más conocidos— de la obra de Barba Jacob: la "Canción de la vida profunda". Lleva como epígrafe esta frase de Montaigne: "El hombre es cosa vana, variable y ondeante…" (Barba Jacob, 1944: 114).

El poema quiere exponer la vanidad y la variabilidad del hombre. En la primera estrofa el acorde lo da la movilidad, la franquía. En su parquedad, los adjetivos: leve, clara, undívaga, abierta, dan a la estrofa el aire de movilidad, de claridad, "como las leves briznas al viento y al azar" (114). La estrofa expresa una estancia del hombre en el mundo, que el poeta identifica con sus personales temples de ánimo, pertenecientes a su experiencia y

recordados, interiorizados e identificados ahora con el poema y con esos mismos estados. Esta prosificación de la estrofa de Barba Jacob se quedaría en vana palabrería si no nos sirviese de mínima indicación de lo que queremos afirmar. Barba Jacob no narra, no representa nada (como, por ejemplo, dos típicos poemas de Valencia: "En el circo" y "Los camellos"), ni crea contraposiciones. Se sumerge directamente en la realidad de un templo de ánimo abierto; el "somos" es más bien un soy que se identifica con el paisaje del alma humana en día de franquía. Las estrofas siguientes son un fluyente ir por la variabilidad humana —"hay días en que somos tan fértiles", "tan sórdidos", "tan plácidos", "tan lúbricos" (114), etc.— hasta la vanidad de este recorrido mismo: "un día en que levamos anclas para jamás volver" (115). No hay aquí descripción, ni biografía; sólo la fluyente identificación, interiorización del poeta y de lo que el hombre es.

Los elementos —muchos al menos— de Barba Jacob siguen siendo deudores del modernismo. Pero este postmodernismo varió radicalmente la actitud del poeta. Valencia había traído retórica y narración al poema. Barba Jacob impone la actitud lírica. Desde Barba Jacob la nueva poesía colombiana es fundamentalmente lírica. Aún podemos decir que su novedad consiste en este tono lírico, camino de la mejor poesía colombiana.

No vamos a afirmar que la poesía de Barba Jacob sea lo que los críticos alemanes suelen designar con el nombre de "poesía de pensamiento" (Schiller). Pero no hay duda alguna de que en él se descubre una atmósfera de auténtica metafísica, y sobre ésta queremos llamar, finalmente, la atención. Barba Jacob tiene una comunidad de intuiciones, de visiones y de problemas poéticos con los poetas de nuestro tiempo. Él y León de Greiff son, en distinta forma, los poetas de nuestro tiempo en Colombia. Sus preocupaciones metafísicas no obedecían, empero, a simple afán de actualidad. En el horizonte del mundo a que Barba Jacob pertenece la agudeza de tales cuestiones se hacía ya sentir. Sin

la claridad y constancia con que surge en Antonio Machado, el tiempo, la historia humana tienen en Barba Jacob su expresión peculiar. Sin la exacta formulación de un Jorge Guillén, muestra Barba Jacob, no obstante, su múltiple cuidado por la esencia de la palabra y la capacidad (¿incapacidad?) dominadora del lenguaje. ¿Y en la "Canción ligera" no hay, quizá, tenuemente dibujado el rasgo de un nihilismo que dictamine la impotencia del espíritu humano ante el milagro continuo o ante el caos aparente del mundo? La segunda estrofa del poema citado dice así:

> ¡Ah! Pero en el misterio en que vivimos,
> la cotidiana y múltiple emoción,
> como no encuentra un ritmo que la cante
> se ahoga en el sepulto corazón
> (Barba Jacob, 1944: 90).

Dentro de semejante sobria tonalidad poética y con parecido talante lírico, pero con preocupaciones en apariencia menos hondas, se sitúa también Luis Carlos López (1879-1950). Los poemas de López han confundido a la crítica literaria colombiana. No ha sido difícil que los primeros epítetos que han venido a la pluma tras la lectura de su obra hayan sido los de humorista, crítico de la vida rural y burlón. Efectivamente, la concentración de sus preferencias en los tipos de la vida provinciana y su irónica caricatura podrían inducir a la aplicación de estos calificativos. Pero López es menos el humorista frívolo que el irónico inquisidor. Las cosas aparecen en él más concretas: porque las mira con la lente de la ironía. Lo cual no significa que pierda la universalidad, inherente a toda gran poesía. La parte anecdótica de cada poesía es menos valiosa que la sabiduría entre líneas que se oculta en toda su obra. El hombre está visto en sus rasgos grotescos y en su ridiculez. Por el lado de la ironía dibuja la naturaleza humana, pero sabe que este lado negativo es sólo un lado. Y así, por ejemplo, entre los versos de intención ridiculizante, surgen los contrapesos de cordialidad y de

bondad natural. Los cambios rudos de uno a otro verso, de una a otra estrofa, de lo gozoso a la comicidad, no son otra cosa que el reflejo de los mismos cambios por los que pasa el hombre en una determinada situación y a lo largo de su biografía. La obra de Luis Carlos López ha hecho del hombre de carne y hueso su principal preocupación.

Pero hay más aún en la poesía de López. La crítica posible a una sociedad provinciana posee un contenido de universal validez. No es el barbero provinciano, ni la vanidad de su Cartagena solamente los que padecen su benévola crítica. Es el tipo del barbero y es el tipo de ciudad; son, pues, los tipos, las relaciones, los cuidados de una sociedad viviente los que irónicamente poetiza Luis Carlos López. En este sentido la obra de López es política, su poesía es poesía de la *pólis*, y moralista, en la mejor acepción de esta palabra. Como la ironía, la poesía irónica de López está llena de haces y enveses. Lo que nos oculta la alegre y graciosa ironía es el grave y hondo sentido ciudadano y humano de su obra. Que su visión y su sentir son más agudos y perciben la vanidad de los humano con mayor hondura nos lo muestra la expresión irónica en que están acuñados sus poemas. López no es un humorista, ni su poesía es burlona. Tampoco se reduce su crítica a la vida provinciana. Entre las contraposiciones anímicas de sus versos está el conocimiento indirecto, circular —por irónico— de la realidad humana y del mundo. En López la sobriedad de medios expresivos es mayor que en Barba Jacob. Lo que en éste quedaba de retórica y oratoria, de ornamento y artificio —menguados en su negatividad por la fuerza de la intuición— desaparece casi definitivamente en López.

## IV

Cuatro años menor que López es Eduardo Castillo (1889-1938). Pero en él se detiene la poesía colombiana y recoge "La hora romántica", la vanidad de Valencia y las aspiraciones de Barba

Jacob. Castillo es un poeta de tono menor, es el poeta de tono menor de Colombia. En pocos poetas colombianos resuena con tan monótona insistencia el yo. Pero a diferencia de la afirmación cósmica del yo de un Walt Whitman, por ejemplo, la de Castillo se recluye en el recinto limitado de su melancolía y de su parva soberbia. En la tercera estrofa de su "Canto a mí mismo" (184), Castillo escribe:

He despreciado las humanas greyes,
Y, como un soberano,
en el gran conflicto humano
me he dado mis propias leyes.
(Castillo, 1965:184)

Esta afirmación del yo, expresa, naturalmente, en este canto, pero tácita en su obra y fácilmente percibible en su melancolía, se encuentra arrinconada en su corazón; esta afirmación de su yo, que en Castillo constituye la vena central de su poesía, lo lleva a reducirse a sí mismo y a poetizar su propio oficio de poeta. Castillo se siente el mensajero de la poesía, se cree identificado con ella, se presume, también, "crucificado", como ella, "la santa poesía / dulce víctima incruenta". En el soneto "Tristia rerum" conjuga estos dos motivos: el dolor de la "crucifixión" que llena todas las cosas vistas desde su melancólico yo:

El dolor es el alma de las cosas,
y más si son efímeras y bellas;
quizá por eso nos parecen ellas
tanto más tristes cuanto más hermosas
(Castillo, 1965:71).

Y el canto al privilegio de la "santa poesía" encarnada en el poeta:

Tan sólo tú penetras y conoces,
¡oh Poeta! ¡Oh Vidente! sus serenos
pensares y oyes sus calladas voces. (Castillo, 1965:71).

Eduardo Castillo es el poeta de la poesía. Pero a pesar de su esfuerzo no logra salir del nivel de tono medio, de confidencia autobiográfica, de modestia que presume toda su obra.

Alberto Ángel Montoya (1902-1970) pertenece a este grupo no tanto por la edad como la actitud poética ante el oficio y ante el mundo, todavía romántica, como en Eduardo Castillo. Pero se diferencia de éste en que en él desaparece el tono melancólico, que es reemplazado por una cierta frívola solemnidad. "Solo" (1995: 91) es, por ejemplo, un poema solemne y también "Éramos tres los caballeros" (1995: 21) , para mencionar lo más típico de su actitud. Se ha repetido que Alberto Ángel Montoya es un poeta aristocrático. Los comentadores han caracterizado brevemente, sin duda, al poeta de "El alba inútil" (1995: 22) o "Ellas eran así". En *Lección de poesía*, donde recoge toda su obra hasta 1947, puede apreciarse una extensión y un enriquecimiento de esta aristocracia. Sin abandonar su despreocupada gentileza, una profunda amargura, escéptica y saludable, acentúa la relativa profundidad de su obra. Los temas del amor, de la muerte, de la vanidad de la carne, del mundo y del hombre predominan en la segunda época de la poesía de Alberto Ángel Montoya. Bien es cierto que dentro de un moderado tono medio que no introduce novedades en la poesía colombiana. Todo está allí elegantemente elaborado, sin fuerza, sin conmoción lírica honda.

Quizá sea *Límite* (1949) su libro más interesante, el de mayor hondura y el de más cuidada perfección. Pese a todo mérito literario, la poesía colombiana queda estacionada en un mundo esteticista y de bohemia romántica y dandy, de tradicionalismo reciente: Eduardo Castillo y Alberto Ángel Montoya forman un pausado paréntesis en el que como en recapitulación se conjugan, ya sin la fuerza originaria, un mundo formal y un talante romántico, cuya contribución a la poesía colombiana consiste en su detenimiento y en las inquietudes que habría de sembrar. En la reacción que provocó.

## V

Más allá de clasificaciones escolares y de cenáculos literarios y de modas fugaces están, con voz muy personal, Germán Pardo García (1902-1991) y Rafael Maya (1897-1980). El primero, ascético y desolado. Maya marca el ritmo de la serenidad y del gozo del sabio equilibrio. La contribución de Pardo García y de Maya a la literatura y a la poesía de Colombia ha consistido peculiarmente en que con ellos se ha enriquecido notablemente el lenguaje y la atmósfera poética colombiana, dando con ello al oficio, al trabajo poético instrumentos y un mundo de gran riqueza metafórica e imaginativa, sólo lograda hasta entonces por Barba Jacob. En Pardo García el lenguaje se hace más sobrio, desnudo. En Maya los dominios de la poesía se extienden. Maya es lo que puede llamarse poeta de pensamiento. Por su actitud poética en el mundo —no por sus preocupaciones formales— es comparable a Jorge Guillén. Detengámonos algo más en cada uno de ellos.

Hemos hecho mención de la actitud poética de Maya. Con ello sólo queremos indicar el modelo que preside su estar poético en y frente a la realidad, a las cosas. En su poema dialogado “La crucifixión del poeta”, habla el poeta así:

> —Salud, ¡oh Tierra!, inagotable y ancha,
> madre inmortal de las perennes fuentes,
> progenitora de luz, y origen
> del mar —el de sonrisa innumerable—
> Yo, que nací de tu sagrado flanco,
> robusto como el árbol de tus vegas
> y más lleno de luz que tu horizonte,
> sufro sobre esta roca inaccesible
> porque, cumpliendo mi fatal destino,
> robé la flor del Ritmo que florece
> en la mansión eterna de los dioses
> (Maya, 1938: 12).

Antes de releer el poema digamos que una de las notas características de la poesía de Maya es la riqueza de imágenes. Por el camino de esta riqueza imaginativa y de este mundo de imágenes lleva Maya a su poesía hasta el núcleo de la antigüedad clásica, hasta las raíces de la cultura occidental. Maya enriquece su poesía con las imágenes, los motivos —*topoi* los llama Ernst Robert Curtius— del helenismo, de la *Biblia*; y se emparenta y se acerca espiritualmente a los grandes poetas occidentales que han buscado estas fuentes. Su interés por Goethe no es mero interés libresco. Si releemos ahora el poema citado, encontraremos con facilidad que la figura del poeta es la de un nuevo Prometeo, que, en vez de robar el fuego a los dioses, roba "la flor del Ritmo", esto es, la entraña misma del lenguaje, y la roba "cumpliendo su fatal destino". Este destino del poeta es el de revelar a los hombres

la inmortal belleza,
a nosotros, los hombres pasajeros,
hijos del limo oscuro de la tierra
(Maya, 1938:11).

El poema no dibuja solamente la naturaleza divina del lenguaje de la poesía. Establece la misión del poeta. "Los hombres pasajeros" —los "otros" en el poema "Heimkunft" de Hölderlin— van a ejecutar el castigo del poeta. Entonces éste invoca a la tierra, pidiendo

Piedad! piedad! y vuelve a mi tortura
tus ojos que reflejan noche y día
la pureza magnífica del cielo
(Maya, 1938:12).

El poeta invoca este escenario del acontecer del tiempo, este destino de todos los hombres, también el de aquellos a quienes, por boca del poeta, se ha revelado la "inmortal belleza" y, ciegos, no la reconocen. Es la poesía como verdad perenne y absoluta. Estas notas desordenadas podemos resumirlas como sigue: el

poeta, cumpliendo su destino irrevocable arrebata a los dioses —Hölderlin en el poema mencionado los llama "los celestes"— la entraña del lenguaje, el ritmo, que revela la "inmortal belleza", la perenne y absoluta verdad de la poesía. Los otros, a quienes ha hablado el poeta y quienes no escuchan, castigan al poseedor del "más peligroso de los bienes", como dice Hölderlin en "Im Walde", es decir, el poseedor de la palabra, del lenguaje. Y el poeta, ante su inminente inmolación, invoca a la tierra, al destino histórico del hombre. Pero esta invocación a la historia, en el momento en que se hacen más agudos los cuidados "que sólo un cantor puede soportar, mas no los otros" ("Heimkunft"), es una invocación liberadora. Al poeta le dice la tierra:

> y surgirás fundido en los metales del día,
> pregonando en la juventud del fuego
> la radiante inmortalidad de la palabra siempre nueva
> (Maya, 1938: 17).

El poema hace pensar sobre el destino, la historia, la palabra, el tiempo y la eternidad. El Prometeo de este poema es un Prometeo cristiano. La resurrección del poeta es la inmortalidad de la palabra siempre nueva. La actitud poética de Maya es una actitud fundamentalmente metafísica. Su marco es — en esto el parentesco con Guillén— las luminosidades. En el poema citado —y en casi toda su obra como una constante— encontramos adjetivos y nombres de luz, formas de luz, metáforas de la luz. No queremos cargar estas notas con más citas. La indicación quiera el lector aceptarla benévolamente como suficiente. La unión de la poesía de Maya con el mundo clásico y los motivos cristianos originarios, ha dado a la obra de Maya una serenidad y una gran perfección en la factura del poema; y la hondura en que vive este mundo, su metafísica gravedad y su luminosidad mediterránea.

Germán Pardo García es el poeta de la múltiple desolación. Desolación del mundo, de la historia, del hombre. Pero desolación

sin angustias ni dolores; simplemente desnudez. La otra cara de esta ascética imagen del mundo ("cal de sus blancas paredes") es la del gozo sencillo y realmente franciscano que le causa su amistad con las cosas de la naturaleza y de la vida: el cielo amigo,

> Mas, si acaso hoy no vienes, mi absoluta esperanza
> persevera. Yo soy, bien lo sabes, tu amigo
> (Pardo García, 1977).

O la naturaleza amada y venerada en forma de mujer:

> Y en este sitio de mi alma, y tuyo,
> por ti, mujer naturaleza, enciendo
> una estrella de espinas infinitas
> (Pardo García, 1977: 196).

Así como la muerte:

> Y hablo aquí de la muerte con la misma ternura
> de entonces, y como hablo de la bondad del trigo;
>
> de la simplicidad del agua, de la esencia
> de las cosas, del gozo del campo y del amigo
>
> verdadero. Y mis manos escriben estas sílabas
> del nombre de la muerte, con los júbilos íntimos
>
> del que todos los días aguarda a que su mesa
> la venga a compartir el verdadero amigo
> (Pardo García, 1977: 103).

Si a Rafael Maya se lo ha podido caracterizar como el poeta metafísico, a Germán Pardo García puede llamárselo el poeta del corazón. La observación no es excluyente. En Maya son abundantes los cantos de amor y la cordial visión de la naturaleza; pero hay un trasfondo metafísico. En Pardo García hay también esfuerzos por aprehender la esencia del mundo variable y de la historia. Pero su fuerte desnudez pone el acento sobre la reacción cordial, y —como en *U. Z. llama al espacio* (1954)— en los arduos

poemas de intención especulativa, la intuición del corazón puede más que el pensamiento, y no puede evitar cierto tono de solemne expresión prosaica.

Pardo García, pues, poeta de la desolación del mundo. No porque el mundo haya llegado a este estado, sino porque él es desolado; tiene que ser desolado, esto es, limpio de las cosas no originarias. La desolación, la pavura, la ascética visión del mundo son la morada del poeta y constituyen la posibilidad de la poesía. Sólo en desnudez y pureza llega el hombre a encontrarse auténticamente con la tierra y con la naturaleza. Pero esto no es telurismo hispanoamericano; la invención del telurismo, como rasgo característico de la cultura hispanoamericana es de una fragilidad definitiva. Lo que suele llamarse telurismo —en los poetas hispanoamericanos, no menos que en los europeos— sólo significa el retorno a lo originario. Y esto no puede confundirse con paisajismo local. El retorno a lo originario puede ser volcánico, como en Neruda, o, como en Pardo García, apacible. Apacible en el rostro, porque en cada mirada sencilla, en cada acto poético, en cada paso de este retorno se adivina la tempestad. Por eso la desolación en que queda es y tiene que ser el mundo.

Con Rafael Maya y Germán Pardo García la nueva poesía colombiana entra en posesión definitiva de sus mejores instrumentos: la limpidez y la sobriedad del lenguaje de la poesía, la profundidad de la visión poética, el marco lírico, el originario gozo del poeta en su oficio, y, en fin, el reino extenso de las imágenes, el reino auténticamente poético, no bibliográfico, como era en Valencia.

## VI

León de Greiff (1895-1976) fue quien inauguró en Colombia la poesía de vanguardia. Menos extravagantes, funambulescos y absurdos de lo que acostumbran a afirmar los críticos, sus poemas

tienen la naturalidad del goce puro y auténtico del ritmo del lenguaje y de la palabra. Un gozo con pleno sentido y con auténtica significación poética, sin otro capricho que el que le impone el libre impulso creador y sin otro límite que el de las esenciales leyes del arte y de la poesía. León de Greiff representa, dentro de la poesía colombiana, el mundo europeo de la primera posguerra. No en el sentido de que ésta se encuentre subyacente a su poesía bajo la forma de las influencias. El europeísmo de la poesía de León de Greiff consiste más bien en que su clima coincide con el de muchos de los poetas europeos que entonces intentaban el expresionismo y los *ismos* afines a éste. Sólo los diferencia, a primera vista, la presencia de la amargura expresa. En de Greiff ésta tiene el rostro del sarcasmo. Por lo demás le es común la riqueza imaginativa, la fantasía, los juegos de palabras y de ritmos y una novedad, entre nosotros: la introducción de la música en la poesía. No es ni casual ni caprichoso el que muchos poemas de León de Greiff se llamen variaciones, cuasi-sonatas, ni tampoco el empleo frecuente de términos musicales. Los críticos de entonces clamaron porque sus poesías les parecían "tiras estratificadas de palabras". Los muchos que así opinaron no repararon en que las contorsiones y los destronamientos del lenguaje, los estallidos de palabras y de ritmos, podían significar el intento de llevar al lenguaje al límite de sus capacidades expresivas, y de buscar el ritmo puro de la palabra y de la visión poética, de dar, en fin, una nueva dimensión a la poesía colombiana: la de la pura y esencial musicalidad. La poesía de León de Greiff no perdió su valor cuando sucumbieron los *ismos*. No lo perdió porque no estaba comprometido en su empresa y porque lo que, quizá, pudo tomar de ellos fue el impulso, no la posterior arbitrariedad. Con León de Greiff la nueva poesía colombiana se acerca a su plena madurez.

Difícil de situar es Aurelio Arturo (1906-1974). Y tan difícil es de situar como de decir algo sobre su obra. La parquedad publicitaria deja en suspenso todo juicio, lo hace provisional. En

los últimos años ha permanecido silencioso. Por otra parte, ha participado en el júbilo de los poetas que le siguen, sin abandonar su voz personal. Aurelio Arturo puede situarse, sin embargo, como puente entre los poetas anteriores y los que le siguen, es decir, entre los llamados nuevos y los piedracielistas, sin que por eso sea nuevo o piedracielista en rigor.

*Morada al sur* (1963) y todos sus poemas son pura poesía, pura imagen, pura lírica y puro recuerdo. Pero su lenguaje —¿anticipo ya de Piedra y Cielo?— se ha vestido de innumerables metáforas, de arduas y bien elaboradas metáforas. En este sentido se podría decir que es un anticipo de Piedra y Cielo. Por otro lado su lenguaje es de gran sencillez. La obra de Arturo da la imagen vegetal de Colombia, de sus hombres y de sus ríos nostálgicos. Todo el mundo artístico y poético de los poetas anteriormente referidos, lo reelabora y lo hace funcionar ya desde y en Colombia, poniendo a prueba con ello la madurez a que ha llegado la nueva poesía colombiana. Esto no quiere decir que Arturo haya tomado sencillamente los hallazgos poéticos de los anteriores. El lirismo de Barba Jacob, la ciudadanía de Luis Carlos López, la riqueza imaginativa de Maya, la sencilla desnudez de Pardo García, el afán de musicalidad poética de De Greiff, los ha puesto Arturo, los ha sembrado en el paisaje de Colombia, les ha dado tensión a todos y los ha puesto en juego equilibrado, creando una gran poesía de Colombia, una poesía universal en función de la patria. Se puede afirmar que la poesía en Colombia se hace, por obra de la fuerza de Aurelio Arturo, poesía colombiana; él ha logrado que la poesía colombiana sea a la vez nacional, sin ser local ni paisajista, y universal. ¿Cómo atestiguar esta hazaña? Sólo la lectura da testimonio de nuestra afirmación. Los conceptos culturales sobre Hispanoamérica aún no están elaborados; no se sabe lo que es Hispanoamérica, y menos aún puede afirmarse lo que constituye la peculiaridad hispanoamericana dentro de lo occidental. Por ello sólo puede afirmarse que la intuición poética y la creación

de la poesía están en capacidad de hacer sentir y de preguntar por esta novedad. A este primer acercamiento a la esencia de Hispanoamérica, Colombia ha contribuido con la poesía de Aurelio Arturo. Dejémosle en su intuición, en su maravilla y misterio poéticos y en su problematicidad.

## VII

La madurez poética de la nueva poesía colombiana floreció con el grupo de Piedra y Cielo, cuyos poetas representativos son Eduardo Carranza y Jorge Rojas. En el grupo de Piedra y Cielo se acentúan el lirismo y la musicalidad del lenguaje. Ellos significan el mejor esfuerzo de dar a la poesía colombiana un nuevo perfil. Volvieron a la poesía española, la introdujeron y la consagraron. Pero lo que interesa realmente es lo logrado en el terreno del quehacer poético.

Jorge Rojas contiene el lenguaje dentro de una perfección formal y en un talante lírico de gozo. Esto da a su poesía una impresionante sencillez y una fuerza inmensa. Como en Aurelio Arturo, crea un mundo de metáforas de gran riqueza. Y son metáforas cuyos elementos pertenecen a la naturaleza. Es Góngora en Hispanoamérica, pero con mayor sencillez. También es Rojas un poeta colombiano, no —como dijimos al hablar de Arturo— porque su poesía sea local, sino porque logra dar a lo colombiano un marco poético de estirpe occidental, sin violentar ni lo uno ni lo otro.

Hemos mencionado el nombre de Góngora al hablar de Jorge Rojas. Si se concibe lo barroco como "un tipo del proceder artístico que retorna pertinazmente en el ritmo recíproco de las posibilidades estilísticas" (Friedrich, 1972: 121), ¿no podemos decir que Jorge Rojas y el grupo de Piedra y Cielo sean, dentro de la tradición poética colombiana, el nuevo barroco hispanoamericano? ¿No es esta profusión de metáforas algo barroco? Recórrase la poesía de

Jorge Rojas. ¿No es en principio definible por la caracterización de lo barroco? Si tenemos en cuenta la definición de lo barroco que hace el crítico alemán Hugo Friedrich, podríamos afirmar que sí.

> Profusión de los efectos formales de seducción y estímulo, la transposición de las cualidades ideales en la cantidad de lo sensual, ademanes ampulosos del lenguaje, que con sus metáforas recogen todos los ámbitos de lo real y los interpolan entre sí de manera ilusoria, interrupción de la plenitud de la palabra mediante súbitos laconismos, contraste entre el placer ingenuo de la contemplación y la incógnita intelectual, y ante todo: tropel de los enunciados, también allí, donde lo dicho no conviene o conviene apenas al contenido, porque el lenguaje no quiere mostrar una cosa, sino más bien quiere mostrarse a sí mismo (Friedrich, 1972, 122).

La poesía de Jorge Rojas puede ser caracterizada, en más o en menos, con algunos de los rasgos apuntados más arriba. Pero es evidente que uno de todos le conviene sin discusión: el lenguaje no es una cosa, sino que quiere mostrarse. ¿Será suficiente esta indicación para dictaminar que la poesía de Jorge Rojas y en general la de Piedra y Cielo es una poesía barroca, en el mejor sentido de la palabra? La obra de los miembros de Piedra y Cielo está demasiado presente en nosotros, como para que acertemos a dar un juicio sin compromiso sobre ella. Creemos, sin embargo, que su gran mérito consiste en esta vuelta a lo barroco, o este poner al lenguaje a prueba, en el preguntar metafórico por la esencia de lo hispanoamericano y en la renovación poética que ha llevado a cabo en Colombia.

En Eduardo Carranza es en donde se ve con claridad lo que acabamos de apuntar. Carranza no es el poeta ligero de los pocos sonetos recitados por todos los conocedores de poesía Hispanoamericana. Hay en él una cara oculta de suave y delicada melancolía, de sabia melancolía. Y la profusión de sus metáforas

con azul es sólo el contraste de la profunda visión del atardecer, las horas de la nostalgia y de la tristeza.

Equilibrio de esta melancolía es también el lenguaje, de gozo y de alegría. Es el cuidado del ritmo y de la musicalidad del verso, el ritmo puro, el que lleva a poner al lenguaje a prueba, a preguntar por sus capacidades expresivas, y a no quedarse satisfecho con este preguntar, sino que intenta superar los límites del lenguaje por la musicalidad, el ritmo, la metáfora etérea, la salvación de la intuición poética en la utopía del cielo, de las nubes, del amor. La raíz de las metáforas de Eduardo Carranza en este deseo, este melancólico esfuerzo de traspasar los límites del lenguaje; ante la humana incapacidad de esta superación, Carranza crea su utopía, la más pura, la utopía del cielo. El cielo está en todos sus poemas, bajo la forma de lo azul, bajo la forma de una mujer. Característico es su "Teresa en cuya frente el cielo empieza" (Carranza, 1975: 142). Dijimos también que los poetas de Piedra y Cielo son poetas de lo hispanoamericano. Carranza hace intuir lo hispanoamericano, pero su oscuridad la ilumina, y la ve también como utopía. Es el mismo cielo redentor, poetizado por el ritmo maestro de la poesía de Carranza.

## VIII

La figura de la nueva poesía colombiana se cierra con los nombres de Jorge Gaitán Durán, Meira del Mar, Carlos Castro Saavedra y Eduardo Cote Lamus. Se cierra, pues, hasta hoy, y en la medida en que esto es posible. Lo que nace ahora y lo que vendrá, ¿quién puede adivinarlo por las muestras nacientes de una poesía en ciernes?

La poesía de Gaitán Durán tiene una excepcional profundidad humana y política. Gaitán hace poesía desde nuestra situación presente, ambigua, turbia, inhabitable para el hombre creador. Pero no es poesía política de consigna, sino poesía política porque

su fundamento es político, porque la situación actual es así. Con toda la fuerza lírica y en toda su riqueza de lenguaje, el nervio de *Presencia del hombre* (1947), por ejemplo, es de este tono. No hace concesiones a la tibieza, e instituye al hombre como medida de sí mismo. De parecida intención es la poesía de Carlos Castro Saavedra. En *Fusiles y luceros* (1946) se reveló por el vigor de su expresión, bastante oratoria y de cartel. Su canto a Jorge Eliécer es necrología declamatoria. Pero sus últimos poemas son de verdadero valor poético, sin abandonar su primitiva intención política y social.

Gaitán Durán y Castro Saavedra han puesto a la poesía colombiana ante el problema de la necesidad de la renovación de los instrumentos poéticos, de las formas de poesía. Ya no basta el Neruda del *Canto general*, ni es suficiente la poesía de los anteriores poetas colombianos. Gaitán Durán no ha resuelto el problema, ni lo ha puesto de lado. Castro Saavedra se ha resuelto por la poesía decididamente política. Aun en los poemas en los que se describe o se pinta el amor, la naturaleza, el campo.

Un paréntesis en este itinerario de la más reciente poesía colombiana lo constituye Meira Delmar. Como toda poesía femenina, la de Meira Delmar es delicada, añorante, amorosa. Con Helcías Martán Góngora, representa la poesía del mar. Pero Helcías Martán Góngora agrega el tema negro. Dentro de la poesía “negra” colombiana, que tiene tan poca tradición, la poesía de Martán Góngora significa un intento de renovar con estos temas la lírica colombiana y de poner de presente la existencia de una rica veta hasta ahora poco explotada.

Por último, Eduardo Cote Lamus. En su primer libro *Salvación del recuerdo*, escribe Cote una poesía en la que el mundo de sus recuerdos, de sus sensaciones, de sus amores se hace presente en metáforas vegetales. Un tierno amor a las cosas sencillas y a la naturaleza caracteriza estas primeras poesías. Pero la ternura de sus versos nada tiene que ver con la sensiblería y con la tibieza

sentimental. Como en Germán Pardo García esta contemplación de las cosas a través de la naturaleza, este descubrimiento del mundo en la naturaleza, es una búsqueda de lo originario humano, un deseo de autenticidad humana. Por este camino llega Cote también a plantearse el problema que determina la poesía de Gaitán Durán y de Castro Saavedra.

Pero busca en los elementos narrativos la solución. Elementos narrativos, decimos, en cuanto que el intento de hacer poesía y ensayo, introduce un elemento que no es puramente lírico. No quiere decir esto que la poesía pierda. Por el contrario, el juego de los dos la hace más rica, mientras mantenga el equilibrio. Los últimos poemas de Cote, *Los sueños* (1955), por ejemplo, tienen este doble elemento. La raíz es lírica, de la más alta intensidad. Pero la estructura del poema se apoya también en el refuerzo ensayístico. Es una poesía que se asemeja, por este intento, a la de T. S. Eliot, los *Cuatro cuartetos,* y a la mejor de Bertolt Brecht.

## IX

Una antología no es un muestrario, ni menos un catálogo. Como escribe Alfonso Reyes: "Al mundo no debemos mostrar canteras y sillares, sino a ser posible edificios ya construidos" (1960: 128). Dentro de la natural fragilidad de un criterio, hemos querido dar esta selección, omitiendo obras y nombres que están aún en formación, o que desechamos resueltamente. En el primer caso, citamos a los nuevos Fernando Arbeláez, Fernando Charry Lara, Carlos Martín, la inconclusa de Tomás Vargas Osorio, Héctor Rojas Herazo, torrencial y profundo, Arturo Camacho Ramírez, entre otros, citados al azar. Entre los segundos, mencionamos a Aurelio Martínez Mutis, Ismael Enrique Arciniegas, Mario Carvajal, Gregorio 9 Aragón, y no hemos incluido a Juan Lozano y Lozano, José Umaña Bernal ni Antonio Llanos, porque consideramos que su modo de poetizar está ya representado en la antología. La

literatura colombiana está absolutamente inexplorada, carecemos de guías bibliográficas, de estudios monográficos, de obras de conjunto. Por ello renunciamos a la indicación de bibliografía. Resultaría imposible hacerla sin material adecuado.

Hemos buscado dar una imagen unitaria de la poesía colombiana de mediados de siglo. Pero sin sacrificar el valor estético. Estos dos criterios presiden esta antología[9] que el lector va a tomar en sus manos. No es un libro de investigación histórica o bibliográfica. Ha de servir sólo para apreciar.

[9] Efectivamente el autor preparaba una antología de la poesía colombiana. En el manuscrito se encontraron adjuntos apenas los siguientes poemas de Eduardo Carranza: “Imagen casi perdida”, “Soneto a la rosa”, “Soneto con una salvedad”, “Regreso con islas y jazmín” y “Canción de cuna” [N. de E.].

# León de Greiff: Nórdico vate colombiano

"¡Y si después de tantas palabras, /no sobrevive la palabra!" (Vallejo, 1988: 352). Cabe recordar estas líneas de César Vallejo tras la lectura de la poesía de León de Greiff, pero sobre todo de los escasos trabajos que se han dedicado a descifrarla. Pues la una y los otros confluyen en un concierto de asombro y silencio apurado que no armoniza ni tampoco disuena, sino simplemente sugiere la pregunta: ¿a quién habló la una y qué escucharon los otros… o cómo la escucharon?

En el ensayo-prólogo a las *Obras completas* (De Greiff, 1960), Jorge Zalamea Borda llama a León de Greiff "apoderado general de un consorcio cosmopolita de poetas" (Zalamea Borda, 1960: VII) y "gerente de tan inusitado *trust*" (VIII), al que pertenecen 17 que menciona "y otros no menos desvelados, avinados, exaltados y amorosos vates, bardos y orfeos" (VIII). No es improbable que la sonora lista y la imitación de las enumeraciones del supremo poeta hayan seducido al prologuista a emplear, misteriosamente, una terminología pecaminosa-capitalista para designar lo que no fue un *trust*, un gerente y un apoderado general, por inusitados que sean. Aunque Zalamea Borda incluye a León de Greiff entre los colonizadores —con pergamino real: "prócera familia sueca […] y sesuda burguesía alemana" (VIII)— y lo deslinda de la "gente colombiana, mestiza y mulata, cuarterona y zamba" (VIII), los "entes espirituales a los cuales delega la tarea de colonizar la *zona de invasión*" (VIII-IX) y que segregan al nórdico vate, nada tienen que ver con la acartonada visión señorial y acomplejadamente xenófila de la sociedad y la historia colombianas que exhibe el lorquianizado, culto y revolucionario señorito, que fue Premio Lenin de la Paz. El frontispicio de la edición fue más bien su muro y su cárcel

provinciana. Para no privarlo de la relación con la inmensa mayoría de sus conciudadanos cuarterones, zambos, mestizos y mulatos, Zalamea Borda descubrió el puente del lenguaje. Éste desconoce las clasificaciones raciales al uso, la primitiva y cocineril referencia de la sangre a la poesía. El descubrimiento del sabanero resultó un tiro por la culata. En el lenguaje se encuentran César Vallejo y León de Greiff, que dejan en el dintel los rótulos de "cholo" y de vate "nórdico" como designaciones que delatan más sobre el carácter anacrónico de quienes las utilizan a modo de banderillas que sobre la poesía de sus pisoteadas víctimas. Complemento de esta rastacuera arrogancia es el breve retrato que hizo Álvaro Mutis de León de Greiff. Mutis pone de relieve "su talante de caballero de Carlos XII de Suecia, erguido, altivo el gesto de su rostro de *viking*" y los "modales de un europeo de buena cepa, tan ajenos a esta nuestra invasora cordialidad postiza, más provinciana que sincera y más incómoda que propicia al diálogo" (Mutis, 1999: 1).

León de Greiff no se destacó por estos accidentes. Pues si el criterio de valoración estética de León de Greiff es la particularidad de los "modales de un europeo de buena cepa", es entonces preciso preguntar: si Rubén Darío, el "indio divino", como lo llamó Ortega y Gasset (1993: 571), no era "europeo de buena cepa" sino "mestizo", ¿cómo pudo ocurrir que sin su poesía no hubiera sido posible León de Greiff? La pregunta no favorece al "nórdico" vate, sino que provoca una comparación realmente odiosa, en perjuicio del ícono de los vikingos tropicales, es decir, lo pisotean.

León de Greiff fue simplemente un poeta colombiano moderno que no necesitó ser nórdico para asimilar los diversos estratos históricos de la lengua española y ponerlos al servicio de la lúdica musicalidad de su poesía. Rubén Darío había dado la lección de que la imagen poética es anterior al lenguaje, es decir, que ella es soberana sobre él y, por lo tanto, necesariamente capaz de recurrir a todo lo que él ofrece. Juan Montalvo había creado una prosa de apariencia castiza porque parecía una reactualización simultánea

de las diversas etapas históricas del castellano. A esa tradición inmediata agregó León de Greiff, potenciando el galicismo mental de Darío (Valera, 1889:222), la voluntaria incorrección gramatical, lo que hoy se llama transgresión. Esta era propia de la vanguardia mundial, que de Greiff comprendió sin estridencias, como César Vallejo: su praxis fue una permanente superación de sus postulados sensacionalistas y formalmente rebeldes. De Greiff lo hizo con modestia, es decir, con elegancia, y en eso se diferenció gratamente del vanguardista Vicente Huidobro, quien trasladó la carga histórica del lenguaje, la tradición, a la simulación ridículamente castiza de la supuesta prosapia peninsular. A su libro *Mio Cid Campeador* (1929), Huidobro antepuso esta revolucionaria dedicatoria:

> A la memoria de mi bisabuelo
>
> Don Vicente García Huidobro y Briand de la Morigandais.
>
> Fué un gran español y un gran señor; adoraba la historia de su patria y perdió casi toda su fortuna defendiendo la causa de España.
>
> Por amor a su raza se despojó de todo y hoy hasta su título de Marqués de Casa Real está en manos de quienes no tienen ni una gota de su sangre.
> ¡Oh, la justicia humana! (Huidobro, 1929: 5).

La vanidad rastacuera de la alta clase sin clase había apestado la vanguardia. De Greiff estaba muy lejos de ese tipo de elegancias de recién venidos. La modestia de León de Greiff no renunciaba a la altivez, pero no de estirpe inventada, sino de vocación y conciencia de poeta:

> La poesía —yo creo— es lo que no se cuenta sino a séres cimeros, lo que no exhiben a las almas reptantes las almas nobles; la poesía va de fastigio a fastigio: es lo que "no se dice", que apenas se sugiere, en fórmulas abstractas y

> herméticas y arcanas e ilógicas para los oídos de esas gentes que han de leernos a "nosotros" los poetas.
>
> A leernos o a no leernos, pero en todo caso a no entendernos, y, por de contado, a sí definirnos, zaherirnos, negarnos o roernos los zancajos: oh santa sencillez! (De Greiff, 1960: 274)[10].

Tal poética altiva, empero, no contrapone al vulgo una soberbia sino una transparente conciencia de sí:

> ¡Carísimo Aldecoa! ¡Y eres, en el sub-fondo, apenas un sencillo y un ingenuo cincelador de tu 'Yo', de ese maravilloso microcosmos que es el Yo.... Cincelador de tu 'Yo' minúsculo —cómo nó—, diminuto —puede que sí—, imperceptible —talvez—, exiguo —cómo nó—, incomprensible, absurdo, truculento, abisal, pero, en todo caso, tan tuyo, tan incontrovertiblemente tuyo! (De Greiff, 1960: 277).

El Yo microcosmos es "el multánime y multiforme Yo" (281). De este multánime y multiforme Yo surgen los que cabe llamar heterónimos, que se colocan entre los de Fernando Pessoa y los filósofos y poetas apócrifos de Antonio Machado. De sus heterónimos dijo Pessoa que "hoy constituyo el punto de reunión de una pequeña humanidad tan solo mía" (Pessoa, 1995: 18) y en eso coincide con la noción del Yo multánime, multiforme y microcósmico de De Greiff. Pero se diferencia esencialmente de Pessoa porque a de Greiff le basta la densidad y precisión de la imagen para no caer en la simplicidad tautológica de Pessoa cuando dice:

> En la imagen que llamo interior apenas porque llamo exterior a determinado 'mundo', se encuentran plenamente

10 Las citas de la obra de León de Greiff siguen la edición de 1960. En todos los casos se respetará tanto la ortografía como la puntuación de esta edición. [N. de E.]

> grabados, nítidos, sabidos, diferenciados los rasgos de carácter, la vida, la ascendencia, la muerte en algún caso, de esos personajes (Pessoa, 1995: 18).

Los juegos de Pessoa carecían de humor e ironía que rebosan, en cambio, los de de Greiff: juegos de palabras, transgresiones gramaticales, juegos de imágenes, juegos musicales. El "poeta puro" de De Greiff no tenía que recurrir a la reflexión para plantear problemas. Lo que Pessoa llama "imagen interior" y lo deslinda de lo exterior o "determinado mundo", es una evidencia que no va más allá de lo que implica el deslinde. En de De Greiff, ese deslinde contiene el problema del poeta moderno: "Solo. Absurdamente solo. En medio de los libros, rodeado por mis recuerdos, ante la extinta voz de las cosas circundantes" (De Greiff, 1960: 285). La frase puede referirse a un momento, pero también a un estado:

> Ante la nada. Solo. Absurdamente solo. ¡Y con el espíritu en alto y avizor y oteante! Vámosnos, oh Gaspar, por el mar inasible (286).

La soledad del Yo multiforme y multánime ante la nada corresponde a ese estado:

> Después de tánta palabrería, advierto que no he iniciado el relato de mis andanzas y aventuras: lo cual —conjeturo— no ha de torcer el curso de los astros...
>
> Nada de nada.
>
> Nada en dos platos, nada en una —dorada— vajilla completa (285).

Este estado es el de la subjetividad extrema que ha perdido el contacto con la realidad. Antonio Machado articuló filosóficamente el problema y en el prólogo a la segunda edición de *Campos de Castilla* (1917) preguntó por el camino que hay que seguir para salir del solipsismo, de la cárcel dorada de la subjetividad.

El camino que Machado intentó seguir —la poesía históricamente comprometida con el talante de la llamada Generación del 98— no lo liberó del círculo que prometía romper. El Yo se despedazó y dejó los fragmentos de Abel Martín, Juan de Mairena y los filósofos y poetas que hubieran podido existir: los heterónimos sonrientes y burlones. A diferencia de Machado, de Greiff asumió el círculo, pero el resultado fue semejante: el solipsismo, el microcosmos del Yo, se disfrazó, se puso máscaras y se dio al juego de marionetas, de cuyo teatro él mismo fue autor y actor. Con ello llenaba la "Nada. Nada de nada", pero no recuperaba el contacto con la realidad. Gottfried Benn describió alegóricamente la inevitable soledad y creó la figura de Werff Rönne, su doble y su máscara, que percibe la realidad como un extraño. En su poema "Sólo dos cosas" expresó ese estado:

Por tantas formas pasado,
por el Yo y el Nosotros y el Tú,
pero todo fue padecido
por la eterna pregunta: ¿para qué?

Esa es una pregunta infantil.
Tan sólo tarde te fue consciente,
sólo hay esto único: soporta
—sea sentido, o manía, o leyenda—
tu determinación lejana: Tú debes.

Sean rosas, o nieves, o mares,
todo lo que floreció, marchitó,
sólo hay dos cosas: el vacío
y el señalado Yo (Benn, 1999: 427).

León de Greiff lo dijo en el primer soneto de "Fantasías de nubes al viento" de *Fárrago* (Quinto mamotreto):

Poeta soy, si ello es ser poeta.
Lontano, absconto, sibilino. Dura
lasca de corindón, vislumbre obscura,

gota abisal de música secreta.

Amor apercibida la saeta.
Dolor en ristre lanza de amargura.
El espíritu absorto, en su clausura.
Inmóvil, quieto, el corazón veleta.

Poeta soy si ser poeta es ello.
Angustia lancinante. Pavor sordo.
Velada melodía en contrapunto.

Callado enigma tras intacto sello.
Mi ensueño en fuga. Hastiado y cejijunto.
Y en mi nao fantasma único a bordo
(De Greiff, 1960: 497).

Para el poeta que ha pasado por todas las formas, para el poeta "señalado", para el "Poeta soy si ser poeta es ello", para el que hay "sólo dos cosas": la nao fantasma y el único a bordo, la conclusión de esa toma de conciencia es lo que Benn llama "arte monológico" o "mundo de la expresión", esto es,

> un laboratorio para palabras en el que se mueve el lírico. Aquí modela, fabrica palabras, las abre, las hace estallar, las hace escombros para cargarlas de tensiones, cuya esencia pasa luego por siglos. Retorna el *trobadour=trobaire* o *trobadour*=encontrar, es decir, la invención de palabras [...], por tanto, acróbata. El que conoce los pasos de la ronda va al laboratorio. Gauguin escribe en un pasaje sobre van Gogh: "En Arles *quais,* puentes y barcos, el Sur entero —para él todo se convirtió en Holanda". En este sentido, todo lo que le acontece se le convierte al lírico en Holanda, esto es, palabra; raíz de palabra, sucesión de palabras, lazo de palabras; se sicoanalizan las sílabas, se readaptan los diptongos, se transplantan las consonantes. Para él, la palabra es real y mágica, un tótem moderno (Benn, 1954: 118).

La descripción parece una descripción de la praxis poética de de Greiff, que no tiene el horizonte en el que Benn inscribe el “mundo de la expresión”: la última realidad posible después del fin de la historia e intento de su superación. León de Greiff carecía de gravedad y de ceño a lo Spengler, pero tenía, en cambio, serenidad sonriente. En “Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes o de simples disonancias”, del *Libro de signos* (Segundo mamotreto) resumió esa compleja situación:

III

Un ignorado ritmo, dócil, terso,
donde el absurdo corazón esparzo,
¡eso será la impertinente estrofa,
en que de todo mi desdén se befa,
y más de mí!: desdén, sobrio estilete
y el más seguro amigo en el combate
contra la tribu inulta! ¡Oh muchedumbre!:
qué vales tú, si topas con el Hombre?
(y el Hombre, dí, si topa con el Hambre?
¿y Muchedumbre y Hombre con la Hembra?).

IV

Para mí no hago nada, nada, nada,
¡sino soñar, sólo vivir la vida!
Para mí no hago nada.... acaso humo
cuando en la pipa blondo aroma quemo,
—si en el magín devano las ideas
humo también, color de fantasía....—
Para mí no hago nada, nada, sólo
soñar, vivir la vida a contrapelo (De Greiff, 1960: 147-148).

El sueño y el humo, color de fantasía son el laboratorio de palabras tras no del fin, sino de la burla de la historia.

Las semejanzas no sofocan, naturalmente, las diferencias. La configuración transgresora del lenguaje de León de Greiff transmite los contenidos tradicionales (el amor, la muerte, la soledad) con la pureza de la música. César Vallejo aseguró —y lo practicó— que lo que importa no es lo que se dice sino el tono con que se dice. El de Benn es melancólico y grave, el de Vallejo es sarcástico y angustiado, el de León de Greiff es melancólicamente sereno y burlón, como en "Sonecillo"de *Velero paradójico* (Séptimo mamotreto):

Tonto me soy y tánto, pero
corazón uso titerero

Y un reír frío, atán somero.

Y bajo del ex-sombrero
(bóina, kolpák, o dombo mero)
desdén y hastío, condotiero,
por turnos, del aventurero
espíritu hosco, burlero,
bufón, juglar, grave, severo:

Señero, señero, señero, señero.

Tonto me soy y tánto, pero
corazón uso titerero... (De Greiff, 1960: 709-710).

A diferencia de Pessoa, Machado, Vallejo y Benn, de Greiff acentúa el "arte monológico" o "mundo de la expresión" con los ademanes, el gesto, el rictus, como él dice, del titerero y del bufón. Desde el ditirambo "¡Sólo bufón! ¡Sólo poeta!" (Nietzsche, 1995: 35), que resume de modo desafiante la situación del poeta moderno, el poeta percibió, primero, que es sólo desafortunado pretendiente de la verdad, que, consiguientemente, los "poetas mienten mucho", como dijo en *Zaratustra*, "Sobre los poetas". La "mentira poética" (Nietzsche, 1990: 139) o la mentira en sentido no moral, es una máscara que esconde abigarradamente la imposibilidad de llegar a

la realidad o la verdad, a una certeza dogmática del conocimiento. Como la poesía dejó de ser, al igual que la filosofía, sierva de la teología (Nietzsche), ella no busca esa verdad. Pero tampoco la de la sociedad burguesa que cultiva otra teología: la impositiva del lucro y la bienaventuranza simplemente material. Relegado por esta sociedad, el poeta moderno asume esa marginalidad: “Tan inútil como yo, Gaspar, como tú, Matías, como tú, Palinuro. Tan inútil, que no serviría —quizá— ni para Zoilo cetrino de su aldea” (De Greiff, 1960: 280). Pero esta asunción es, de por sí, desafiante:

> ¿Quién es ése vestido de gayos colores —Triboulet, Arlechino, Falstaff—, bufón enorme, y de amplia voz befante, o de fina, insidiosa?
>
> Los cascabeles agita y el tirso sacude o el epigrama deja caer —abeja soslayada (280).

El solitario acróbata que deja caer el epigrama y despliega su multánime Yo enmascarado, se refugia en el sueño que es todo: vida, creación, proximidad de la muerte, burla y contrapone al que lo margina sus desafiantes “sueños y subsueños y tras sueños y soto sueñecillos tácitos y latentes” (717), esto es, el juego del plurívoco teatro de marionetas o, como cabría llamar con Valle-Inclán el “espejo cóncavo, que desvela al héroe clásico”, no sólo al gran burgués sino también a su imitador, el pequeño burgués y lo desenmascara como “esperpento” (Valle-Inclán, 1993: 15). León de Greiff lo llama Zoilo.

La libertad de la que goza el nuevo Absoluto, esto es, el nuevo “desligado” (absoluto en sentido literal), el poeta relegado, el bufón mentiroso, el poeta multánime, le permite embriagarse con las palabras y danzar al compás de las que desarticula, recrea y recupera. En César Vallejo, esta danza es *Trilce* (1922); en León de Greiff es “Poemilla de Bogislao. Relato de relatos derelictos”, de *Velero* (Séptimo mamotreto), entre otros, por ejemplo:

II

Brotan ahora todos los sueños, surtidores canoros
(ruiseñores bulbules)—, —palmeras esteli-dáctilas (verdegayes Apolos,
Marsyas zinzolines y Momos policromos)—,
surten, irruyen todos los sueños: voces viriles (sobran gorjeos y gorgoritos y
[gorigoros

Saltan ahora todos los sueños, alcotanes y neblíes y azores,
—desde sus hórreos
halietos, gerifaltes, halcones borníes eufóricos
y tagres y alfaneques y sacres y esparveres jubilosos! (De Greiff: 719).

IV

Mi flor? —La más cimera de los más altos elatos heliotropos,
la más rastrera y mísera de los más abismales bajos fondos subfondos...
Mi música dilecta? —La que rompa los tímpanos —como témpanos— sordos!
Mi color? —Ocre isocre mediocre. Mi profesión? —Soy antifaz de peruétanos
[y de bolonios… (721).

En el árbol genealógico poético de León de Greiff aparece, con más peso que la tradición inmediata de Rubén Darío y Juan Montalvo, la materia de una de sus máscaras, esto es, Aloysius Bertrand, el autor de *Gaspard de la Nuit*, que de Greiff menciona doblemente. En *Prosas de Gaspar* (Tercer mamotreto)sigue el ejemplo del creador del poema en prosa, pero no sólo es eso lo que en de Greiff retorna variadamente. El Gaspard de Bertrand desaparece después del encuentro con el autor. Pese a toda búsqueda nadie lo encuentra. De él queda sólo un manuscrito. Bertrand

pinta a Gaspard como el prototipo del poeta incomprendido. El propósito de Bertrand al crear la figura de Gaspard fue el de salvar la lengua francesa de la trivialización prosaica y cultivar la expresión rara y selecta para lograr efectos musicales y plásticos. Gaspard de la Nuit es el poeta en la "era mundial de la prosa" (Hegel, 1955: 139), el poeta incomprendido, el poeta moderno, cuya situación social presentó Baudelaire en el soneto "La musa venal"de *Las flores del mal* (1857), cuyos tercetos dicen:

> Para ganar el pan de cada tarde necesitas
> como un acólito batir el incensario,
> cantar el *Te Deum* en el que apenas crees.
> Oh saltimbanqui en ayunas, desplegar tus encantos
> con tu risa mojada en llanto que no se ve,
> para alegrar la bazofia de lo vulgar (Baudelaire, 1964: 43).

Transformado de Greiff en Gaspar, este poeta moderno es el bufón consciente que no llora ni canta el *Te Deum* en el que no cree, sino danza y canta en presencia de la vida que es sueño, de la nada y de la muerte, pero que también crea oasis como sus poemas de amor tan tersamente intensos ("Yo canto una novia que no ha de ser mía" o "Mi pobre amor se está yendo") o como el XVI de "Rondeles" de *Tergiversaciones* (Primer mamotreto):

XVI

> Amor, deliciosa mentira,
> áspero amor, retórna, vén!
> Tu pena es el único bien,
> amor, deliciosa mentira...
>
> Mi corazón, ebrio, delira!
> Mi corazón.... tómalo!, tén!...
> Amor, deliciosa mentira,
> áspero amor, retórna, vén! (De Greiff: 63).

Este aspecto de la poesía de De Greiff es la nota que lo distingue del bufón amargo o, más exactamente, la que descubre tras las máscaras al trovador quijotesco que tiene sus raíces en el "país de Bolombolo", pero su horizonte más allá de esa y de cualquier otra provincia, sobre todo de la provincia racista que cultivó anacrónicamente el señorito comunista Jorge Zalamea Borda y en la que se mueve el subultramontano Álvaro Mutis sin percatarse de las consecuencias que tuvo ese racismo de "pura cepa europea" en la Europa del siglo XX. Ni el porte ni la etnia explican la peculiaridad de las poesías de León de Greiff, que fue un mero poeta de la república meramente colombiana, para decirlo con una frase de Borges sobre sí mismo.

Heidegger, al comenzar su estudio sobre la poesía y su esencia, colocó como uno de sus puntos de partida varias sentencias de Hölderlin[11], una entre ellas llama más poderosamente la atención: "Ha experimentado el hombre muchas cosas; a muchas celestiales dio ya su nombre desde que somos palabra en diálogo, y podemos los unos oír de los otros" (Hölderlin citado por Heidegger, 1981: 33). Parece como si en esta sentencia estuviesen contenidos a un mismo tiempo varios de los más sugestivos problemas de la poesía. Uno de ellos, la referencia a las "muchas cosas celestiales a las que dio ya su nombre" (33), y otro también, el que en una palabra nos muestra una dimensión ontológica fundamental del hombre, el "ser palabra-en-diálogo" (33). Sin tratar de desarrollar por cuenta propia estos dos apartes de la sentencia de Hölderlin citada por Heidegger, veamos para el efecto de una presentación justa, qué significan las cosas celestiales y el ser "palabra-en-diálogo", aplicadas ya a la concreta situación de unos poemas. Ante todo, a la poesía se le confiere el privilegiado derecho de nombrar a Dios y de unir a los hombres, de abrir así las puertas a la contemplación inefable de las cosas sólo por ella nombradas y de estrechar la comunión espiritual de la humanidad. Trascendencia y comunión, he ahí las notas que hacen de los poetas hombres privilegiados. Y he ahí también el anhelo de todo poeta, el afán de toda realización poética. Aparte de las observaciones que puedan hacerse a la forma como se presenta esta "palabra-en-diálogo", puede y debe mirarse en todo poema una intención, una forma

11 En el original, por error, se habla de Novalis [N. de E.].

de raíz única y profunda que hace valioso de por sí el poema. No es menester mencionar a Dios, para descubrir en un poema su presencia. No es menester el diálogo formal para sentir que el poeta está hablando con los hombres y que a través de su palabra está llevando a todos la comunión espiritual, la "vida celestial" como la llama hermosamente Berdiaeff (2006: 44). Por eso, y por tratarse de dos poetas que apenas están en el comienzo de su mejor producción, no nos interesa señalar ni la génesis de su obra, ni a qué grupo pertenecen, ni las modalidades de presentación, esto es, el verso, ni de dónde vienen ciertas corrientes internas, es decir, los poetas a quienes deben influencia. Déjese tal a aquellos que consciente o inconscientemente ponen su atención no en el alma del poeta sino en la figura del mismo. Tome por su cuenta el lector la averiguación de estas formas de ver la poesía y sienta, eso sí, en Fernando Arbeláez el afán religioso de trascender y nombrar a Dios y en Marco Fidel Chaves la generosidad fraternal de su poesía. Ambos tienen aquello que los críticos han dado en llamar talento poético, pero eso no importa ya, y ambos sienten con fuerza estas dos dimensiones del ser del hombre. La *religatio*, íntima unión con Dios como la llaman los filósofos, y la existencia entre las cosas y entre los hombres, uniéndolas y uniéndolos, a unas con otros y a todos entre sí. Por eso, otra vez Hölderlin viene a nuestra ayuda: "lleno está de méritos el hombre; mas no por ellos sino por la poesía hace de esta tierra su morada" (Heidegger, 1981: 33). Lo permanente es fundación de los poetas. Permanente es en el hombre su deseo de inmortalidad y su comunicación espiritual, uno y otro, descubiertos por la poesía. Arbeláez y Chaves nos dan cada uno en estos poemas su voz, dirigida la una hacia Dios y la otra hacia el espíritu fraternal, pero sin que en ellos se encuentre exclusivamente cada una de tales facetas, pues amar a Dios y anhelar llegar a Él es amar a los hombres y anhelar la comunicación espiritual con ellos. La poesía, en

fin, y más concretamente esta poesía que ahora presentamos[12], logra despertar en la profundidad del alma estas dos dimensiones características del ser del hombre. Búsquese en ellas lo que se quiera, siempre habrán de encontrarse tales elementos que dan a su obra inmenso valor humano y aun religioso.

12 Acompañaban esta nota los poemas "El Caballero gótico", de Fernando Arbeláez, "Tendré deshabitadas las manos" y "Batallas con la luz", de Marco Fidel Chaves.

# Eduardo Cote Lamus, Salvación del recuerdo

Hay, naturalmente, varios modos de ver las obras poéticas. Actualmente, dos son los que suelen hacerse. La crítica estilística o, mejor, la comprensión estilística, tal como la hacen Dámaso Alonso y, ahora, Carlos Bousoño en España —y en general, antes que Bousoño, en Alemania la *Literaturwissenschaft*, por ejemplo Erich Ruprecht o Emil Staiger con Klopstock, por citar sólo los más recientes— y la que para no pocos poetas pasa por ilegítima, esto es, la crítica filosófica o la comprensión de la obra poética desde un punto de vista filosófico, tal como la ha hecho Heidegger en sus ensayos interpretativos sobre Rilke y, fundamentalmente, Hölderlin. Los lectores de la lengua española habrán encontrado en el hermoso librito de Johannes Pfeiffer, *La poesía*, una conjugación de estos dos puntos de vista, aunque figure menos allí el estilístico, a la manera de Staiger. Sin embargo, no es posible —nos parece— aplicar a todos los poetas una u otra forma, porque los poetas nos dicen a cada uno diversas cosas y, alguna vez, más vale una aproximación que lo desentrañe filosóficamente. Pues bien, puede ser que sean precisamente las intuiciones de tipo filosófico las que van a tener para nosotros un significado mayor y decisivo. También juegan un papel importante en la elección del camino las necesidades mismas de quien hace el comentario, y sus preferencias intelectuales. En este caso, el de Eduardo Cote Lamus, además de las preferencias y necesidades intelectuales y cordiales de una persona, influyen, y no poco, las necesidades intelectuales, cordiales y, si se quiere, nacionales, de un grupo.

Eduardo Cote publicó en Colombia *Preparación para la muerte* (1950), un primer libro de poemas que estaba determinado, sin duda, por las corrientes poéticas imperantes en nuestro país.

Era inevitable que así fuera, pese a los deseos de renovación y aireamiento que alentaban en él. Cote sabe muy bien el alcance de su primer libro: más que nada, testimonio de una vocación firme. El cambio de ambiente y horizontes, el contacto con otros anhelos y otros horizontes, produjo en él —tierra abonada ya para el crecimiento— un cambio realmente inesperado —los ojos son miopes para lo que va creciendo cerca de nosotros— y, además, insólito. No siempre el transterramiento —transtierro, no destierro— produce un tan hondo renacer en el alma de un poeta. De pronto, Eduardo Cote ganó un premio, un bien ganado premio internacional de joven poesía, con este libro que motiva nuestras reflexiones. Y sus poemas distaban mucho, por la fuerza y hermosura, de aquel tanteo que publicó en Colombia. ¿Qué de nuevo nos dice a los colombianos este libro, amoroso y encantado, "como una flauta de jade", según decía de él Javier Arango? ¿En qué consiste su encanto, su encantamiento? Lejos de nosotros el vano elogio. Bien sabe Eduardo Cote que ahora comienza. Pero nosotros sabemos que su comienzo es envidiable, de ahí nuestra admiración, en el triple sentido de la palabra: admiración hacia él y admiración por él y ante él. Por eso nuestra pregunta.

En el poema "Retorno a la patria" Hölderlin dice:

> Cuidados como estos debe, quiera o no
> un cantor soportar, y a menudo; mas no los otros.
> (Hölderlin, citado por Heidegger, 1981: 12)

Del comentario de Heidegger a ese poema puede desprenderse una serie infinita de sugestiones. Por ahora, sólo nos interesa la que puede recogerse del poema mismo. Téngase en cuenta la pareja situación espiritual de Hölderlin y Cote —la comparación no es desmesurada, pues se trata sólo de situación espiritual, de talente anímico, si se quiere—; la situación de hombres fuera de la patria. Hölderlin vuelve a su país, y es el contacto con el umbral de Suevia lo que arranca el poema. Cote, en cambio, en su

alejamiento de Colombia permanece silencioso ante las cosas de la patria. Relativamente silencioso, si bien es cierto. Porque ahí está su poema “Madre en mis cosas”:

Madre, no estoy en la patria,
estoy en un país lejano que tú no conociste
pero del que siempre hablabas, y decías, España,
como quien le da nombre a la luz,
como quien parte de una hermosa ausencia
(Cote Lamus, 1976: 132).

Y en “Nana en el tiempo”, vuelve, lejana, la patria:

Las hojas vuelven mi oído hacia los árboles
porque me voy deslizando bajo el ala de un sueño
hasta los días de mi infancia en mi pueblo
(Cote Lamus, 1976: 132).

Me parece que este deslizamiento en el sueño hasta los días del pueblo natal es la raíz que fructifica en la poesía de Eduardo Cote. Porque ser poeta es deslizarse por el sueño. Y si este deslizamiento va hasta el pueblo natal, hasta la Patria para buscar allí apoyo, ¿cómo no ver en esta búsqueda del poeta, una voz mucho más trascendente que la simple intimidad de un hombre?

¿Cuáles son estos cuidados de que habla Hölderlin, y que tanto sirven a Heidegger para su interpretación filosófica de la poesía? Los cuidados del peregrino, del que transita el mundo fuera de la patria. Volver a la patria sólo lo puede quien ha estado afuera, naturalmente, lo cual quiere decir que quien la ha visto desde afuera puede conocer su esencia, lo que es, es decir, aquello a donde vuelve. Y en la patria es donde están los otros, a quienes no les está dado experimentar estos cuidados. En la patria están los parientes:

y que todos mis abuelos apresuraron el paso por mi sangre
para que yo amara, resumiéndolos,

en un total de corazón y sueños
(Cote Lamus, 1976: 132).

En este resumen de los apresurados abuelos, que pasan por la sangre para que el poeta ame y sueñe, se halla el sentido de los cuidados. Porque amar y soñar son cuidados, cura, preocupación. Y los abuelos son el símbolo de los otros, que corren apresuradamente por la sangre del poeta para que éste les indique el camino del amor y del sueño, de los cuidados, de la angustia, de las preocupaciones.

Los otros somos nosotros, los demás, los colombianos. Y el camino que nos señala el poeta es el del amor y el sueño. Amor y sueño, ¿de qué? En "Nueva declaración de amor", Cote describe un camino simbólico: el tránsito de la naturaleza al espíritu, la transfiguración de la naturaleza en espíritu por el amor a las cosas, por el amor, simplemente. En "Madre en mis cosas" el poeta dice: "Te contaré algo terrible: soy poeta y padezco la ternura de las cosas" (Cote Lamus, 1976: 132). En el mismo poema agrega: "He cruzado estos años llenos de savia y agua" (132). Y en "Nueva declaración de amor" desarrolla esta idea:

Ahora somos vegetales, tierna amada.
A veces la savia nace entre mis manos […]

iré año arriba donde descansa el tiempo,
hasta el origen de la carne donde el alma fluye,
porque el amor es peso, escucha: el sol pesa en su luz […]

volquemos sangre para llenar las manos,
atémonos las venas hundiendo nuestros cuerpos
y echémonos al tiempo con este beso al cuello
(Cote Lamus, 108-109)

Las transcripciones de este poema —cuánta pena da el destrozarlo— muestran el ascenso de lo vegetal a lo humano, gracias al amor. El tiempo, la temporalidad de la existencia humana, presente en el ir año arriba hasta el alma, y en el echarse al tiempo, son la clave de esta transfiguración. Y esta es la voz del poeta para su

patria: la transfiguración, el camino del espíritu, es decir, el camino de la trascendencia, de lo universal. Él ha sentido ya los cuidados:

> y me llegó Colombia tan adentro, tan arriba
> que me puso nuevo corazón dentro del pecho.
> (Cote Lamus)

Ésta es la primera impresión de una lectura entrañable. Que siga creciendo su poesía, como crece la naturaleza hasta el espíritu, como crece nuestro país hasta la universalidad, hasta la trascendencia. Porque el poeta señala ese camino, y el poeta sabe que su peregrinación por el sueño y el amor le ha entregado la esencia de la patria.

# Gaitán Durán: Eros y política[13]

En este volumen se recogen trabajos sobre la obra de Jorge Gaitán Durán, cuya muerte prematura hace un cuarto de siglo aproximadamente se conmemora en estos años. Sería simple y detestable presunción presentar a los lectores un breve resumen valorativo o únicamente resumen de los testimonios justos de admiración que se recogen en este libro y que analizan algunos aspectos de la obra de quien sucumbió no sólo en Guadalupe, sino sobre todo en su patria bajo las contorsiones provincianas de esa versión banalizadora y miserablemente tardía de un viejo y esencial problema de la cultura occidental, el nihilismo, que se llamó nadaísmo y cuyo contenido se redujo a gestos. Frente a estos revolucionarios fomentados por la casa Santa como coartada, frente a este "golpe de Estado" parroquial contra la Ilustración, la obra de Jorge Gaitán Durán significa precisamente el intento de recuperar y asimilar para Colombia esa Ilustración que fue sofocada secularmente por el catolicismo contrarreformista de la herencia española y sus pacatos continuadores en Colombia, llámense liberales como Eduardo Santos o conservadores como Laureano Gómez.

Ilustración o Siglo de las Luces: no es casual que Jorge Gaitán Durán se interesara en y examinara lúcidamente a una de las figuras claves de este siglo liberador y contradictorio, al Marqués de Sade (sigue siendo hasta ahora el único ensayo en lengua española sobre esta figura tabuizada). No es casual porque el conservatismo y el

---

13 Seguimos el manuscrito de 1989 y no la versión parcialmente censuradapor SixtaDe Aljure, Eduardo Gaitán Durány PedroCote Baraibar, en 1990 [N. de E.].

liberalismo colombianos, leguleyos como el General Santander, seguían atados a esa peculiar moral teológica inculcada por el peninsular catecismo de Gaspar Astete, entre tantos más, según la cual la ética depende del ejercicio sacramentalmente legitimado de los órganos genitales. Las contravenciones humanamente inevitables contra esta perversa falsificación y represión de la naturaleza humana fueron interceptadas en la literatura del país que practicó más fervorosa y morbosamente esta represión, esto es, España, con la figura del Don Juan. En el clérigo mercedario Fray Gabriel Téllez, alias Tirso de Molina, el impulso que representa su Don Juan es una justificación del castigo de ese impulso. En la versión agudamente romántica de este pecador, esto es, en el Don Juan del verboso José Zorrilla, el instinto erótico se espiritualiza: Doña Inés lo salva con su amor, y después de muertos, los dos celebran su unión de un modo que tiene que ver con la cursilería de la liturgia católica barroca: las dos almas son dos llamas que salen de un dispositivo rodeado de pudibundeces plumíferas y florales. Para el castizo romántico español Zorrilla, el instinto sexual se neutraliza y se legitima por el amor "puro".

En la literatura de lengua española, el erotismo y el eros fueron relegados a la literatura trivial como la del olvidado Pedro Mata o a la literatura de denuncia como las novelas pertinentes de Vargas Vila. O fueron tratados indirecta y pacatamente en las más conocidas novelas de la prostitución, como la de D`Halmar, *Juana Lucero*, y la de Federico Gamboa, *Santa*. El erotismo como tema de reflexión política sólo lo ha tratado hasta ahora Jorge Gaitán Durán. Pero ya la tematización indica que en Gaitán Durán el erotismo había sido privado de las cargas tradicionales de la pornografía y de la obscenidad, que no era pues un problema reducidamente moral o de una moral doble y convencional sino una cuestión política y social. En una época en que el problema político y social se redujo al de la liberación de los indígenas o a la "redención" de los trabajadores, Gaitán Durán comprendió que el problema político y

social anterior es el de la liberación del individuo. Y esa liberación comienza con la supresión de las cadenas que han oprimido el desarrollo y el ejercicio de la fuerza más creativa del hombre: el eros. Gaitán Durán vio el eros en su aspecto más inmediato y, si se quiere, más elemental: en el amor sexual. Pero ese amor sexual en que insistió Gaitán Durán no suponía ni pretendía predicar el llamado amor libre, porque este podía ser sólo un acto de protesta o de recuperación de placeres hasta entonces impracticables o cohibidos, pero sin eros. El eros que tematizó Gaitán Durán era un eros que canalizaba su protesta potencial o latente contra la represión en una plenitud humana en el sentido de que en el eros sexual culminan todas las potencias del hombre. Ese eros no es cósmico, como se ha querido llamar de manera cursi y patética el acto sexual y su culminación. Esta consideración sería en realidad una inversión contestataria de la concepción católica del eros sexual y de sus culminaciones como algo efímero que deja amargura. Ese eros es concentración de todas las potencias del hombre en momentos en los que desde la mano hasta el cerebro celebran con plenitud. En ese sentido, esas plenitudes momentáneas se asemejan a la última plenitud, la de la muerte. Y esos momentos no dejan amargura, sino, precisamente por ser plenitud, la conciencia de la finitud del ser humano, la de que a esa plenitud se contrapone la otra plenitud, la muerte. Este eros es un eros político en el sentido de que hace consciente al hombre de su realidad o, para decirlo con otras palabras, que el ser humano no es un ser calderoniano, no es un ser apocalíptico, sino simplemente un animal racional, como lo había dicho Aristóteles. Lo que se llama trascendencia, un más allá, es sólo una deformación ideológica del elemento racional del hombre. Este eros no es político sólo en ese sentido, es decir, en un sentido general. La conciencia de que el mundo en que se vive no es un paraíso perdido, sino una realidad contradictoria y llena de extremos es igualmente conciencia de que esa realidad es también injusta y baja, inmoral e infernal.

En *Amantes* (1958) se manifiesta esa conciencia de modo que casi todos sus poemas son el mejor ejemplo dentro de su obra de la fusión de eros y política, de oasis erótico no libre de tormento y de imprecación política de la injusticia real y permanente. Por eso, en su ensayo sobre Sade apunta: "*para mí* el objetivo de la filosofía es la conquista de la felicidad humana por medio de la revolución total" (Gaitán Durán, 1960: 36-37). Conquista de la felicidad humana por medio de la revolución total: ¿Qué entendía Jorge Gaitán Durán por revolución total? ¿Y cómo puede lograr la filosofía su objetivo? Es evidente que Gaitán Durán invertía con esa afirmación la famosa tesis 11 de Marx sobre Feuerbach, según el cual: "Los filósofos sólo han *interpretado* diversamente al mundo; pero de lo que se trata es de *transformarlo*" (Marx, 1888). Pero por ello sería elemental y dogmático reprochar a Gaitán Durán su "idealismo". En un apunte de su diario, recogido en *Si mañana despierto*(1961), sobre la representación de *La muerte de Danton* de Georg Büchner, Gaitán Durán asegura que la historia de Danton es "de cierto modo la historia del stalinismo"(1975:312). Y resalta la comunidad de actitudes de Robespierre y Stalin: los dos ponen por encima los intereses abstractos de la Revolución y desconocen o persiguen los intereses inmediatos humanos y "cualquier manifestación de vitalidad o de cultura" (1975: 312). El objetivo de la filosofía para realizar esa revolución total que posibilite la felicidad sería una ilustración, un esclarecimiento de la realidad del hombre y del mundo. Gaitán Durán hace esa observación a propósito de una figura representativa de la Ilustración francesa, pero la fe en la razón de esa época no lo seduce a creer que la razón pueda liberar al hombre de las cadenas morales e intelectuales que han impedido al hombre ser consciente y atreverse a imponer su mayoría de edad. Precisamente en Robespierre y en Stalin la razón misma no pudo detener su propia depravación. La "ilustración", que esperaba Gaitán Durán de la filosofía para lograr la felicidad por medio de una revolución total, era la de difundir y convencer la

conciencia de las plenitudes del eros. Esto no es un programa, sino una actividad concreta de la inteligencia. Y esa actividad debería comenzar, no con un discurso y una reflexión lógica sobre el eros, sino con el medio expresivo más plástico e inmediato: la poesía.

Dentro de la poesía de lengua española de los años cincuenta, que por su acento político se llama comprometida, la de Gaitán Durán constituye una excepción; como lo es, del mismo modo, dentro de la poesía hispánica llamada erótica. Y esa excepción se funda precisamente en la liberación del eros de las cargas morales y dogmáticas que lo convirtieron en pornografía y obscenidad como también en la liberación de la política de las cargas igualmente moral-dogmáticas que la convirtieron en principios abstractos y finalmente antihumanos.

A su libro poético *Si mañana despierto* antepuso Gaitán Durán dos lemas: una cita de *El sueño de la muerte* de Quevedo y una del *Diario* de Novalis. En la cita de Quevedo se encuentra la trajinada frase de que "vivir es morir viviendo" (Gaitán Durán, 1983: 15). La de Novalis se refiere a su amor por la niña Sophie von Kühn que fue tan infinito que cabría resumir con el título de uno de los magistrales sonetos de Quevedo: "Amor constante más allá de la muerte". Pues Novalis asegura que el recuerdo de Sophie es tan fuerte que resucita su presencia. Una realidad y una superación de esa realidad enmarcan la obra de Jorge Gaitán Durán. La tensión entre ellas crea una radicalidad que es propia del eros y que en la actitud política, moral y en la actividad de Jorge Gaitán Durán se expresa como pasión: pasión por la honestidad intelectual, pasión por la justicia, pasión por la vida con todos sus laberintos, y ante todo una pasión no patriotera, es decir, una pasión auténtica por Colombia.

El colofón de la separata de *Amantes* dice: "Esta separata de la revista *Mito* se imprimió el 21 de marzo de 1959, día en que dejó el país y la dirección de *Mito* Jorge Gaitán Durán". El último poema titulado significativamente "Marcha fúnebre" dice:

Como un dios murió al tocar polvo
Sin que negado hubiera nada de lo humano,
Falaz palabra, olvido, tumulto de la gloria.
Inmolar supo, vivir como todo un hombre
La afrenta, soberbia o asco de sí mismo,
El infierno en la larga noche guerrera
Que es el ser, ocio de una destrucción invencible,
Incendio de la sola presencia que hurtamos a la pena.
Mano violenta o apenas ojo contra el otro, astro
En toda carne, inventó el fasto, los reinos,
La consistencia de los mundos,
Espesor de mil soles, tábano atroz
Que en la nada despiertos mantiene a los mortales.
La luz le partió el pecho, respiró todo
El fuego del imperio, fue su Obra única
En ese aire que se acababa de su vida
La inhospitalidad del cielo. (Gaitán Durán, 1958: 11)

¿Era sólo una expresión de su visión quevediana de la vida o de la experiencia de la sociedad colombiana o las dos cosas a la vez que de ese modo remiten a un origen común, el de un más allá, cuna de la inhospitalidad de esta tierra?

El eros que dignificó Jorge Gaitán Durán es como el recuerdo de Novalis: su fuerza supera todo. Pero en épocas de sangre y destrucción en que la muerte ha perdido su dignidad y se ha convertido en una mercancía; en épocas en las que el egoísmo brutal y el dogmatismo —dos caras de una misma moneda—,en las que la violencia inherente a lo sagrado ya no está refrenada por el ritual e inconsciente y frenética repite la frase “muera Sansón con todos los filisteos” (*Jueces*, 16:30), el eros concebido como liberación individual y política y como conciencia de la realidad, sólo es una esperanza. Con todo, la confrontación de ese eros con la realidad violenta del mundo actual y con la sangrienta y suicidamente violenta de Colombia podría y debería suscitar un examen más profundo y de nivel teórico más alto sobre las causas y raíces menos

perceptibles de la violencia. El hombre encadenado por atavismos y dogmas religiosos viscerales manifestará la violencia implícita en ellos con el desenfreno que provoca la ideología resumida por el famoso rey burgués francés, Louis Philippe: "¡Enriqueceos!". Esa mezcla de Contrarreforma católica visceral de cruzado y de liberalismo aguado y subdoméstico no neutralizó en Colombia ni al uno ni al otro, sino dio por resultado una versión en el Nuevo Mundo de las guerras de religión que surgieron en Europa después de la Reforma protestante y a causa del intento del poder papal de suprimirla. "Todo nos llega tarde, —hasta la muerte", dijo Julio Flórez (1988: 45)en una frase que merecía burla sino expresara una desesperación. Leído en el presente el verso de Flórez adquiere una significación monstruosa: Todo nos llega tarde, hasta la muerte, hasta las mortales guerras de religión que ocurrieron en Europa entre el siglo XVIy los primero años del XVIII.

A los treinta años de la muerte prematura, aunque deseada casi con nostalgia, de Jorge Gaitán Durán, su obra constituye una apasionada invitación a esclarecer con radical, erótica sinceridad las causas de la frenética postración de Colombia y a buscar una de sus raíces, quizá *la* raíz: el encadenamiento del eros, la negación y falsificación dogmática del instinto fundamental del hombre.

De Valéry dijo Jorge Luis Borges que había querido proponer "a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica" (Borges, 1989: 76). Ese también fue el propósito de Jorge Gaitán Durán, es decir, el camino para llegar a la plenitud del hombre en la vida: la que depara el eros transparente que recuerda la muerte, la última plenitud.

# Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo

El poema de Andrés Bello "Alocución a la Poesía" (1823) postuló en forma de profecía:

> Tiempo vendrá cuando de ti inspirado
> algún Marón americano, ¡oh diosa!
> también las mieses, los rebaños cante,
> el rico suelo al hombre avasallado,
> y las dádivas mil conque la zona
> de Febo amada al labrador corona;
> donde cándida miel llevan las cañas,
> y animado carmín la tuna cría (Bello, 1965: 127).

La profecía de Bello se cumplió porque la gran mayoría de los escritores hispanoamericanos encontró en sus cantos a la naturaleza y en sus hombres la concordancia con uno de los rasgos relevantes del romanticismo. Por otra parte, el Nuevo Mundo en el que debería posarse la poesía era principalmente agrario y tenía una naturaleza majestuosa. Se creyó entonces que la auténtica expresión americana tenía que nutrirse de la contemplación y glorificación del paisaje y de la sociedad que lo rodeaba. La exigencia de este americanismo trajo como consecuencia una trivialización del tema de la naturaleza, que pareció agotarlo, pese a la pertinacia con la que se mantuvo bajo diversas formas. El indigenismo, el regionalismo y las variaciones locales de lo que cabe llamar telurismo ya no fueron supervivencia del romanticismo, sino unos *tópoi* de valor estético reducido y, en cambio, elemento de una retórica política que convirtió a la naturaleza y su derredor humano en objeto del intraexotismo, que surgió como variante nacional del exotismo europeo. Los ríos, las montañas, la vegetación, las costas, los

campos, las llanuras, los paisajes americanos, en suma, suscitaron poemas que cumplían diversamente las exigencias de ese tópico, pero que no alcanzaron la altura de *Odas seculares* (1910) de Leopoldo Lugones o la penetración y equilibrio temático de *Visión de Anáhuac* (1917) de Alfonso Reyes. En esta fusión ejemplar de prosa histórica y mirada poética, Reyes dio al tema de la naturaleza su significación americana:

> nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza brava y fragosa; esfuerzo que es la base bruta de la historia. Nos une también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural. El choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común (Reyes, 1956: 34).

Esta concepción de la naturaleza, como lazo de continuidad histórica y como sustento de un "alma común" americana, implica una expresión profunda de la poesía de la naturaleza, que sobrepasa los límites retóricos de la poesía descriptiva y apologética como la de la primera parte del *Canto general* (1950) de Pablo Neruda. Esa expresión es la de la "emoción cotidiana", la del "choque de la sensibilidad" con la naturaleza. Con esto, Reyes excluye la monumentalidad de la imagen europea de la naturaleza americana como selva virgen, rescata a la naturaleza del exotismo e intraexotismo, y de la concomitancia de estos dos, es decir, la trivialización.

Este deslinde es un primer paso en el camino de la percepción inmediata de la naturaleza, de una familiaridad con ella que conduce a la posibilidad de dar al choque de la sensibilidad con la naturaleza una dimensión estética. Esta dimensión no confunde belleza con retórica, pero tampoco es bella en el sentido de emotiva satisfacción que causa una expresión afortunada o sorprendente y que ha determinado el gusto literario y su juicio sobre la poesía en el mundo de lengua española. La dimensión estética tiene

este efecto secundario, que en la poesía moderna se subordina a la exigencia compleja y aparentemente paradójica de precisión: precisión de la denominación de lo inmediatamente inapresable, es decir, precisión en el bautizo de lo oculto y siempre nuevo que se descubre en la realidad cotidiana. La dimensión estética por excelencia es la poesía. Esta dimensión estética está ausente de la poesía hispanoamericana de la naturaleza y cuando un poeta del siglo XX canta a la naturaleza, ésta se convierte en símbolo o analogía de un sentimiento generalmente trivial, como, por sólo citar un ejemplo, en el poema "La selva" de Dulce María Loynaz, que varía el tópico de la selva como infierno verde que destruye y sofoca el amor.

La poesía de la naturaleza de *Morada al sur* (1963) de Aurelio Arturo no es retórica ni pretexto simbólico de emociones. La denominación de la naturaleza y su mundo circundante bautiza y a la vez da la palabra al paisaje:

> El viento viene, viene vestido de follajes,
> y se detiene y duda ante las puertas grandes,
> abiertas a las salas, a los patios, las trojes.
> Y se duerme en el viejo portal donde el silencio
> es un maduro gajo de fragantes nostalgias
> (Arturo, 2003: 36).

La estrofa canta un momento del recuerdo y de la vida en la "casa grande" (Freyre) del Sur colombiano, de la patria chica del poeta, es decir, tiene valor autobiográfico. Con todo, sobra la comprobación de que es autobiográfico porque el yo lírico se disuelve en la expresión del recuerdo y adquiere el carácter de testigo cordial de un fenómeno natural: el viento. La repetición del verbo "viene, viene" en la primera línea refuerza la imagen del viento y es el centro de la expresión de la experiencia del viento arrollador. A esta experiencia corriente del viento arrollador le agrega una especificación que rebautiza ese viento como viento

de un determinado lugar: la morada al sur. El final del vendaval, es decir, el silencio del viejo portal ante el que el viento cesa, está lleno de olorosos recuerdos. La personificación del viento (duda y duerme) y los olorosos recuerdos cristalizan en

> una voz que me es brisa constante,
> en mi canción moviendo toda palabra mía,
> como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan dulcemente,
> toda hoja, noche y día, suavemente en el sur
> (Arturo, 2003: 39).

Esta poesía de la naturaleza de Aurelio Arturo no sólo la deslinda de la tradición de poesía descriptiva y animista de la naturaleza que inauguró Andrés Bello, es decir, de la tradición retórica hispánica, sino sobre todo delata una nueva concepción del lenguaje poético y de sus posibilidades para expresar una totalidad, es decir, una unidad de imagen y palabra, una configuración expresiva de la realidad. Tal concepción no es simplemente gratuita, no coincide con el postulado de Vicente Huidobro en "Arte poética":

> Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
> Hacedla florecer en el poema
> (Huidobro, 1993: 391).

Las "fragantes nostalgias" del poema de Arturo suponen una realidad fugitiva —"he narrado / el viento; sólo un poco de viento" (Arturo, 2003: 43)— que despierta el deseo de aprehender las cosas como eran antes del "mucho tiempo, mucho tiempo marchito" (37). Tras este "tiempo marchito" emergen el deseo y la necesidad que formuló Kafka en su narración "Descripción de una lucha" (1904):

> Siempre tengo [...] unas ganas tormentosas de ver las cosas tal como se pueden dar antes de que se me muestren. Allí son ciertamente bellas y tranquilas (Kafka, 1970: 218).

Para Aurelio Arturo, el lugar donde las cosas son bellas y tranquilas es su morada al sur, un lugar de la infancia y adolescencia paradisíacas. Pero en Kafka y Arturo, el estado que anhelan es el de la inocencia de la denominación. La realidad se presenta como la nombra el poeta. Esta aparente evidencia adquiere un especial sentido cuando se considera el hecho de que la realidad es un concepto que desde finales del siglo XIX fue perdiendo sus perfiles nítidos y el lenguaje, consiguientemente, su capacidad de captarla y expresarla.

Hugo von Hofmannsthal elucidó esa situación en su *Carta de Lord Chandos* (1902) en la que propone un descubrimiento de las cosas, es decir, una aproximación inocente a ellas. La poesía europea de ese fin de siglo estuvo determinada por esa exigencia y aun la literatura de vanguardia como el dadaísmo de Hugo Ball abundó en argumentos y experimentos para satisfacerla.

En la poesía de lengua española no se tuvo conciencia de esa situación. Las vanguardias se opusieron al modernismo y tuvieron gesto revolucionario, pero no se percataron de que esas gesticulaciones eran signos del agotamiento expresivo que diagnosticó von Hofmannsthal. Confundieron inocencia con *tabula rasa* y se limitaron a ser ingeniosas. El grupo español del 27 recogió y fructificó las suscitaciones del Modernismo y del descubrimiento de Góngora por Rubén Darío y Alfonso Reyes, pero su fuerza se fue hundiendo en lo que el mismo Luis Cernuda criticó como "primores". Sólo Jorge Guillén respondió a las exigencias de la situación y creó en su *Cántico* (1928) una poesía que acecha a la realidad y la va denominando al mismo tiempo que toma conciencia de ella: la inocencia de la expresión es correlato de una inocencia de la conciencia. "Más allá", el poema inaugural de *Cántico* describe ese proceso:

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos

Y choca.) —¡Luz¡ Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro!

[…]

Mientras van presentándose
Todas las consistencias
Que al disponerse en cosas
¡Me limitan, me centran!

[…]

Una seguridad
Se extiende, cunde, manda.
El esplendor aploma
La insinuada mañana.

[…]

Todo me comunica,
Vencedor, hecho mundo,
Su brío para ser
De veras real, en triunfo.

Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa,
Soy su leyenda. ¡Salve! (Guillén, 1968: 26).

La toma de conciencia de la realidad parte de una inocencia que va configurándose con su percepción. No es una realidad que describe el sujeto sino una realidad que le va descubriendo al mundo. Con ello, Guillén abandona el subjetivismo seudorromántico epigonal de los atormentados eróticos, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y *Romancero gitano* (1928), y suscita una poesía en la que la belleza descansa en la sobriedad, la transparencia y la exactitud de la expresión y de las imágenes. "Morada al sur" comienza con dos estrofas de actitud paralela a la del poema "Más allá" de Guillén. Los ámbitos son diferentes: en Guillén es el "alma

que vuelve al cuerpo", en Aurelio Arturo es la infancia. En los dos, los ámbitos diferentes son dos formas de una inocencia, de un estado previo a la toma de conciencia. En Aurelio Arturo, la realidad se anuncia:

> En las noches mestizas que subían de la hierba,
> jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,
> estremecían la tierra con su casco de bronce.
> Negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro.

Después, de entre grandes hojas, salía lento el mundo (Arturo, 2003: 35).

La paralelidad de actitudes sugiere la pregunta por la posible influencia de Guillén en Aurelio Arturo. Fernando Arbeláez observa que aunque el nombre de Arturo estuvo unido al grupo de Piedra y Cielo que estuvo enmarcado bajo las influencias de la mejor poesía hispánica (el grupo del 27), las influencias de su poesía no provienen de este grupo (Arbeláez, 1986: 79). Se asegura que prefería la poesía en la lengua inglesa, y no es improbable que conoció detalladamente a T. S. Eliot, Ezra Pound y W.B. Yeats entre muchos más. Con todo esto, esa preferencia por la poesía inglesa no es otra cosa que una manera indispensable de delimitar su propia posición, de dialogar con una tradición que rechaza instintivamente toda posible exuberancia verbal y de enriquecer el cosmopolitismo introducido por Rubén Darío, es decir, de asimilar de la poesía extranjera lo que puede despertar una más sobria, matizada y exacta expresión.

Las probables influencias son imperceptibles y su filiación sólo conduce a una comprobación histórico-literaria: las coincidencias remiten a una comunidad poetológica que está bajo el signo de Poe y de Baudelaire, esto es, el principio de que "la belleza es el producto de la razón y el cálculo" (Baudelaire, 1954: 911). La razón relativiza la inspiración, el cálculo mide y pesa la expresividad de las palabras, abre pues el camino a una creación

poética que ordena la inspiración y la potencia, que la integra en una invención en el sentido de fabulación y descubrimiento. La poesía de Aurelio Arturo sigue esta huella específicamente moderna que la emparenta con Guillén pero también con el Paul Valéry de *Le Cimetière marine* (1920), escrito después de veinte años de introspección que lo llevaron al recuerdo de un comienzo, a su juventud, a su ciudad natal de Sète y a la casa paterna, a un Sur. El cementerio marino es el lugar de las tumbas familiares bajo las columnas ensombrecidas de los cipreses entre los cuales se percibe el mar brillante y azul, "el mar siempre recomenzado" (Valéry, 2000: 8). En el poema "Morada al sur" de Arturo, el mar de Valéry es:

> La ancha tierra siempre cubierta con pieles de soles.
> (Reyes habían ardido, reinas blancas, blandas,
> sepultadas dentro de árboles gemían aún en la espesura)
> (Arturo, 2003: 35).

El primer choque de sensibilidad con la naturaleza revela la historia, el pasado, el tiempo marchito. Valéry, Guillén y Arturo parten de la percepción infantil del mundo, parten de un estado paradisíaco que obliga a preguntar por la razón de ese punto de partida.

Éste es doble: el deseo formulado por Kafka de ver las cosas en su pre-existencia y el correlato de ese deseo, esto es, un vacío que ha dejado el agotamiento del lenguaje poético y del lenguaje en general y que se busca llenar. En una carta del 13 julio de 1866 a su amigo Henri Cazalis comentó Mallarmé que

> yo viajé, pero a países desconocidos, y si para huir de la realidad tórrida me complace evocar imágenes frías, te diré que después de un mes me encuentro en los más puros hielos de la Estética —que después de haber encontrado la Nada he encontrado lo Bello (Mallarmé, 1953: 77).

La Nada a que se refiere Mallarmé como camino a lo Bello es un concepto plurívoco; es decir, se puede decir de ella lo que apuntó Aristóteles en su *Metafísica* sobre el ser, esto es, que se puede decir de muchas maneras. La Nada del Nihilismo moderno es la muerte de Dios y de todo el aparato conceptual que se funda en la idea de Dios; es negación; es la materia de la que Dios creó al mundo; es la ausencia de algo. En Mallarmé es la experiencia de una busca y un hallazgo en su propia persona

> como una araña sagrada, sobre los principales hilos ya salidos de mi espíritu, con la ayuda de los cuales yo tejeré en puntos de encuentro encajes maravillosos que yo adivino, y que ya existen en el seno de la Belleza" (Mallarmé, 1953: 79).

Esta Nada es en Aurelio Arturo el silencio, al que dedicó el poema "Silencio":

> Ronco tambor entre la noche suena
> cuando están todos muertos, cuando todos,
> en el sueño, en la muerte, callan llenos
> de un silencio tan hondo como un grito.
>
> Róndeme el sueño de sedosas alas,
> ¡róndeme cual laurel de negras hojas!
> Mas, oh, el gran huracán de los silencios
> hondos, de los silencios clamorosos.
>
> Y junto a mi vivac de viejos libros,
> mientras sombra y silencio mueve sorda
> la noche, que simula una arboleda,
> te busco en las honduras prodigiosas,
> ígnea, voraz, palabra encadenada (Arturo, 2003: 142).

En Mallarmé y Arturo la Nada es la antesala de la Belleza, de la poesía. Esta Nada, que está ligada a las otras formas de la Nada, es una versión de la inocencia de la conciencia y de la mirada infantil, es una escala de la espiral que en la repetición

asciende y en forma de círculos intenta ceñir y apresar a la poesía. En Mallarmé este intento se articuló en las diversas reflexiones, a veces aparentemente contradictorias, sobre la poesía; en Arturo es poesía de la poesía, es decir, formulación poética del acto de la creación poética. La poesía de la poesía es herencia del idealismo alemán, consecuencia de la comprobación que hizo Hegel en sus *Lecciones de Estética* (1835) de que con la estabilización de la sociedad burguesa la poesía del corazón y el arte habían llegado a su fin y que habían sido superadas por la prosa del mundo, esto es, la racionalización de la sociedad.

Hölderlin lo había percibido y preguntó en su elegía *Pan y vino* (1800-01): "y para qué poetas en tiempos menesterosos" (Hölderlin, 1992: 378). En el mismo año respondió a esta pregunta en un esbozo del poema "Una vez pregunté a la Musa".

> Una vez pregunté a la Musa, ella
> Me respondió:
> Al final lo encontrarás.
> Ningún mortal puede captarlo.
> Sobre lo supremo quiero callar (Hölderlin, 1992: 398).

"Al final [...] encontrarás" lo que Arturo ha buscado "en las honduras prodigiosas/ígnea, voraz, palabra encadenada". La respuesta a la pregunta de Hölderlin es una invitación a pensar y ejercer la poesía en la "era mundial de la prosa" (Hegel). Tal invitación transforma el silencio a que ha sido condenada la poesía por la sociedad burguesa en un silencio virginal, creador, que salva al lenguaje de su perversión y agotamiento, y al mismo tiempo lo obliga a dar de sí lo máximo de que es capaz, a que exprese lo que el poeta ve tras las cosas cotidianas, a que ponga de presente los "encajes maravillosos [...] que existen ya en el seno de la Belleza". El poeta los adivina y los denomina, los teje y descubre con combinaciones audaces (oxímoron, *concetto*), que justifican la audacia con la precisión de la imagen descubierta y

bautizada. "Silencios clamorosos", por ejemplo, no es un oxímoron simplemente audaz. Ciñe el perfil de los varios matices del silencio: el silencio de los muertos, el silencio de los libros, que en el poema despiertan el recuerdo del soneto "Desde la Torre" de Quevedo:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

[…]

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquella el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora
(Quevedo, 1968: 105).

Los silencios clamorosos con que concluye la quinta estrofa de "Silencio" tienden el puente a la ampliación de la imagen de la "palabra encadenada" por los libros que "en la muerte, callan llenos / de un silencio tan hondo como un grito". Quevedo medita sobre el diálogo de los ojos con los libros de muertos, "retirado en la paz de estos desiertos", Aurelio Arturo medita sobre un diálogo semejante "junto a la biblioteca donde vaga / rumor de añosos bosques" (Arturo, 2003: 142) que forman el nicho en el que oye "alzarse / como el clamor ilímite de un valle" (142).

La palabra ígnea, voraz, encadenada, la expresión poética audaz y exacta se superpone a la inocencia infantil de la mirada que ve cómo "dentro de grandes hojas, salía lento el mundo" y conjura el recuerdo:

(Yo miro las montañas. Sobre los largos muslos
de la nodriza, el sueño me alarga los cabellos.)

## II

> Y aquí principia, en este torso de árbol,
> en este umbral pulido por tantos pasos muertos,
> la casa grande entre sus frescos ramos.
> En sus rincones ángeles de sombra y de secreto
> (Arturo, 2003: 36).

La casa grande es la casa de la hacienda o la de una de las familias cultas y campesinas de un pequeño pueblo americano del trópico. No es la del hacendado de la *María* de Jorge Isaacs sino más bien la que alimentó decisivamente la personalidad y obra de Domingo Faustino Sarmiento. En sus *Recuerdos de provincia* (1850) la describe y perfila a la vez el significado biográfico de la casa grande como espacio con aura poética que supera la dimensión física de la construcción por el conjunto de casa y campo: la casa del hogar paterno

> es aquella a que se apega la poesía del corazón, la imagen indeleble que se presenta porfiadamente a mi espíritu, cuando recuerdo los placeres y pasatiempos infantiles […] los lugares apartados donde he pasado horas enteras y semanas sucesivas en inefable beatitud […] A poca distancia de la puerta de entrada, elevaba su copa verdinegra la patriarcal higuera […] había un jardín de hortalizas, del tamaño de un escapulario, y que producía cuantas legumbres entran en la cocina americana, el todo, abrillantado e iluminado con grupos de flores comunes, un rosal morado y otros varios arbustillos florescentes […]. Para completar este menaje, debo traer a colación dos personajes accesorios: la Toriba, una zamba criada en la familia […]. La otra era Ña Cleme, la pobre de la casa (Sarmiento, 1953: 185).

Este espacio poético es donde Sarmiento y Arturo han pasado "horas enteras y semanas sucesivas de inefable beatitud". "En sus

rincones ángeles de sombra y secreto" tiene en Sarmiento una significación histórica: en él se forma

> el modelo y el tipo del futuro argentino [y por extensión latinoamericano, RGG], europeo hasta los últimos refinamientos de las bellas artes, americano hasta cabalgar el potro indómito: parisiense por el espíritu, pampa por la energía y los poderes físicos (Sarmiento, 1953: 128).

El postulado de Sarmiento adjudica a la naturaleza de la vida rural americana una significación social y formativa que difiere de la naturaleza bárbara de la llamada novela de la tierra: de *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera o de *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. Aunque fundada en el conocimiento de esa realidad selvática, la descripción poética de ella en *Tierra de promisión* (1921) de Rivera o en *Nuevo Mundo Orinoco* (1959) de Juan Liscano, por ejemplo, delata el peso del tópico exótico y como tal es un escenario que se presta a la abundancia retórica, es, pues, un ornamento monumental que corrobora la imagen europea del Nuevo Mundo, formada por los lectores e intérpretes dieciochescos de las crónicas de Indias y que nutre el eurocentrismo y el racismo de los siglos XVIII a XX. Este tópico exótico, que además revela la pertinacia del misoneísmo eurocentrista, operó con el procedimiento del *pars pro toto*, esto es, la consideración de la naturaleza selvática americana como determinante histórico del continente. Esta concepción fue predominante en los años 30, especialmente en la novela, pero formaba parte de una corriente de pensamiento sobre el llamado ser de América, de la que fue ejemplo y suscitación *La raza cósmica* (1924) de José Vasconcelos. El título mismo de la obra resumía el planteamiento del problema que se había iniciado con Andrés Bello: el de la originalidad de América.

En 1928 apareció el libro de Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, que diferenciaba magistralmente las posiciones nacidas del postulado de Sarmiento:

> Llegamos al término de nuestro viaje por el palacio confuso, por el fatigoso laberinto de nuestras aspiraciones literarias, en busca de nuestra expresión original y genuina [...].
>
> Mi hilo conductor ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir con ansia de perfección.
>
> El ansia de perfección es la única norma. Contentándonos con usar el ajeno hallazgo, del extranjero o del compatriota, nunca comunicaremos la revelación íntima; contentándonos con la tibia y confusa enunciación de nuestras intuiciones, las desvirtuaremos ante el oyente y le parecerán cosa vulgar. Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido (Henríquez, 1928: 32).

La salida del "fatigoso laberinto" de nuestras aspiraciones literarias que indicó Henríquez Ureña se fue abriendo camino calladamente. Mientras el telurismo de los años 30 celebraba su intimidante imposición, poetas como Carlos Pellicer o Pablo Antonio Cuadra cantaban "el sabor de la tierra", la naturaleza, "con ansia de perfección", es decir, excluían toda retórica y fárrago monumental y así le daban "sentido universal". Con todo, en estos poetas y otros como Vicente Gerbasi, esta nueva visión llevaba leves ecos del telurismo circundante que se manifestaba en enumeraciones descriptivas y se empapaban de un tono de confesión limítrofe con el *pathos*.

Entre 1931 y 1945, Aurelio Arturo publicó once poemas que, junto con "Nodriza" (1961) y "Madrigales"(1961), conformarían el libro *Morada al sur.* En ellos aparece una naturaleza penetrada de intimidad y serenidad, cuya imagen fue construida en un lapso de 14 años. Esta lenta elaboración y la reducida producción poética hacen pensar que Aurelio Arturo trabajó con ansia de perfección,

que definió y afinó la expresión. Sin embargo, esta explicación es insuficiente.

La complejidad de este ascetismo, característico de los poetas modernos, la elucidó Gottfried Benn en su conferencia *Problemas de la lírica* (1951):

> Primeramente y en contra de la opinión general, ellos no son soñadores, los otros pueden soñar, éstos son explotadores de sueños, también en sueños deben dejarse llevar a la palabra. Tampoco son propiamente hombres intelectuales, no son estetas, hacen sin duda arte, es decir, necesitan un cerebro duro y compacto, un cerebro con colmillos que tritura las resistencias, también las propias. Son pequeños burgueses con un ímpetu nacido por mitad del vulcanismo y por mitad de la apatía. Carecen plenamente de interés dentro de lo social [...]. Pero tampoco [. . .] son titanes, son casi siempre bastante apacibles, interiormente apacibles, no deben querer llevar a cabo todo inmediatamente, se debe seguir llevando los temas en sí, durante años, se debe poder callar. Valéry calló veinte años, Rilke no escribió poemas durante catorce años, y luego aparecieron las *Elegías del Duino* (Benn, 1951: 29).

Propio de la esencia de los poetas es algo más: "años de ascetismo, sufrimiento y lucha" por unos pocos "poemas perfectos" (Benn, 1951: 18). El ansia de perfección no obedece sólo al conocido ripio: "sacrificar un mundo para pulir un verso" (Valencia, 1952: 45). Es más: es saber callar, saber esperar, saber padecer y luchar en busca de las palabras con las que se construye un poema. Aurelio Arturo tuvo conciencia de ese mandamiento de la poesía moderna y de la gran poesía, dentro de la cual se sitúa la suya, y la formuló en el poema "Palabra":

> nos rodea la palabra
> la oímos
> la tocamos

su aroma nos circunda
palabra que decimos
y modelamos con la mano
fina o tosca
y que
forjamos
con el fuego de la sangre
y la suavidad de la piel de nuestras amadas
palabra omnipresente
con nosotros desde el alba
o aun antes
en el agua oscura del sueño
o en la edad de la que apenas salvamos
retazos de recuerdos
de espantos
de terribles ternuras
que van con nosotros
monólogo mudo
diálogo
la que ofrecemos
a nuestros amigos
la que acuñamos
para el amor la queja
la lisonja
moneda de sol
o de plata
o moneda falsa
en ella nos miramos
para saber quiénes somos
nuestro oficio
y raza
refleja
nuestro yo
nuestra tribu
profundo espejo

> y cuando es alegría y angustia
> y los vastos cielos y el verde follaje
> y la tierra que canta
> entonces ese vuelo de palabras
> es la poesía
> puede ser la poesía (Arturo, 2003: 207).

La disposición del poema sin puntuación y sin mayúsculas no es experimental en el sentido de una transgresión de las normas ortográficas. Otros dos poemas ("Lluvias", "Tambores") tampoco observan esas normas. "Yerba" utiliza con mucha parquedad la puntuación. Por la fecha en que aparecieron estos poemas (1972 los primeros, póstumamente en 1976 el tercero) cabría suponer que ese procedimiento corresponde a un período final de su evolución. Las tres últimas líneas del poema revelan, además, una significación más honda. El silencio que lo había llevado a buscar en él la ígnea, voraz, palabra encadenada, es ahora el ámbito en el que esa palabra adquiere la figura de "vuelo de palabras" que entonces "es la poesía/ puede ser la poesía". La fluidez del poema, sin pausas, corresponde a la imagen del vuelo de palabras que puede ser la poesía.

Si se coloca este poema en el horizonte de la más exigente poesía moderna, no será difícil encontrar paralelos con poetologías que trazan las aspiraciones y los límites de la meta de la poesía. Lograr la identidad de imagen y forma fue el propósito de Hugo Ball, que intentó colmarlo con la creación de los "poemas de tonos" o "poemas sonoros" que renunciaban a las palabras corrientes y resaltaban la musicalidad del lenguaje para dar sonoridad a la imagen:

> Con estos poemas de tonos queremos prescindir de un lenguaje que ha sido asolado y se ha vuelto imposible por el periodismo. Tenemos que retraernos a la más profunda alquimia de la palabra y hasta abandonar la alquimia de la palabra para conservar a la poesía su más sagrado dominio (Ball, 1963: 120).

La convicción de que el lenguaje había perdido su fuerza expresiva es una constante de la poetología moderna que condujo a los experimentos de las llamadas vanguardias como el dadaísmo o a la concepción de una poesía inalcanzable que puede ser la poesía, es decir, una poesía que vive en el límite del silencio.

El vuelo de palabras es, por otro lado, un permanente cuestionamiento de la poesía en el sentido de que pone en tela de juicio la pretensión de apresar y dar término a la intuición o la visión poéticas. En su discurso de recepción del Premio Georg Büchner, "El meridiano"(1960), se preguntó Paul Celan:

> ¿Toda la poesía de hoy debe volver a un cuestionamiento de sí misma, si quiere seguir preguntando? En otras palabras […]: ¿Podemos partir del arte, como hoy ocurre por doquier, como de algo previamente dado e incondicionalmente presupuesto? ¿Debemos, ante todo, para expresarlo concretamente, —digamos— pensar a Mallarmé consecuentemente hasta el final? (Celan, 1975: 138).

Estas preguntas son ambiguas, pero en ellas se entrevera una concepción de la poesía moderna que refiere a Mallarmé como a su iniciador y que Celan resume con la comprobación histórica de que "el poema hoy […] muestra, eso es inequívoco, una fuerte tendencia a la mudez" (143).

El poema de Aurelio Arturo expresa estas concepciones sin la urgencia y el *pathos* con que Ball y Celan las formularon. La exposición de ellas es característica de su personalidad y de sus praxis poéticas: serena, tersa, elegantemente sencilla. Pero esa diferencia en la formulación poetológica no resta fuerza y eficacia a los impulsos y exigencias de ella. Por el contrario, potencia la facultad denominativa de Arturo y la llave a bautizar las cosas que nombra. Las metáforas audaces pierden su carácter excepcional y aparecen como manifestación natural de la invención poética. Ésta supera las significaciones de la metáfora y de los símiles y las

integra en una imagen que funde poesía y realidad, como en esta estrofa del poema inaugural que da título al libro *Morada al sur*:

> de una sola
> hoja:
> pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia,
> hoja sola en que vibran los vientos que corrieron
> por los bellos países donde el verde es de todos los colores,
> los vientos que cantaron los países de Colombia (Arturo, 2003: 38).

La denominación poética de la "pequeña mancha verde" condensa la impresión que causa la vibración del follaje y de los vientos que cantaron por "los países de Colombia". Para ser bautizada poéticamente, esa impresión supone la percepción común que tienen los colombianos del paisaje. Realidad y poesía, esto es, esa percepción se funde con la imagen del verde donde "es de todos los colores". El viento, la vibración de la hoja, parte del verde follaje que en el poema "Palabra" anuncia la proximidad de la poesía, son concretos en la línea, donde el verde es de todos los colores, por los países de Colombia. Esa multiplicación del verde es realidad gracias al sol, que Aurelio Arturo recuerda en la estrofa del poema"Sol":

> Habían pasado los nublados días,
> y el sol se puso a laborar el trigo.
> Y el bosque era sonoro. Y en la atmósfera
> Palpitaba la luz como abeja de ritmo (62).

En el Sur de Aurelio Arturo, que es el paisaje de la casa grande, de una forma de vida en Colombia, la palpitación de la luz del sol da a la vibración del follaje la figura de un arcoíris:

> Si yo cantara mi país un día,
> mi amigo el sol vendría a ayudarme
> con el viento dorado de los días inmensos
> y el antiguo rumor de los árboles (63).

En "el viento dorado de los días inmensos", el verde de nuestro follaje es de todos los colores. Esta hoja verde, este follaje, este sol, estos vientos, estos árboles son parte de la naturaleza que Aurelio Arturo bautiza y al hacerlo la priva del tópico del infierno verde y la convierte en correlato cordial de la historia:

> El sol se fue sin esperar adioses
> y todos sabían que volvería a ayudarlos,
> a repartir su calor y su alegría
> y a poner mano fuerte en el trabajo.
>
> Todos sabían que comerían el pan bueno
> del sol, y beberían sol en el jugo
> de las frutas rojas, y reirían el sol generoso,
> y que el sol ardería en sus venas (63).

La historia es el recuerdo de los que trabajaron en el Sur, del labriego ayudado por el sol, de quienes

> Trajimos sin pensarlo en el habla los valles,
> los ríos, su resbalante rumor abriendo noches,
> un silencio que picotean los verdes paisajes,
> un silencio cruzado por un ave delgada como hoja.
>
> Más los que no volvieron viven más hondamente,
> los muertos viven en nuestras canciones (65).

La historia es denominación, no dominio de la naturaleza y comunidad de las generaciones, de los vivos y los muertos que sobreviven en el canto y para el canto. La historia es, además, tiempo marchito y otra "edad balsámica" (44), es decir, un paraíso irrepetible, acontecer en quietud.

No es paradójica esta concepción de la historia. Aurelio Arturo la comparte con Ramón del Valle-Inclán y César Vallejo para quienes la historia y la infancia idílica en la casa grande o el hogar campesino se identifican y perpetúan y, como paraíso, constituyen la medida para juzgar el flujo del acontecer presente. Valle-Inclán

le pone infantilmente un espejo cóncavo que lo deforma. Vallejo lo incrimina por su realidad social injusta y la pérdida de su Belén:

> ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
> la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.
>
> […]
>
> ahora, en esta lluvia que me quita
> las ganas de vivir (Vallejo, 1996: 72).

Vallejo se refugia en la vida de los muertos de la familia:

> Aguedita, Nativa, Miguel,
> cuidado con ir por ahí, por donde
> acaban de pasar gangueando sus memorias
> dobladoras penas,
> hacia el silencioso corral
>
> […]
>
> Aguedita, Nativa, Miguel?
> Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
> No me vayan a haber dejado solo,
> Y el único recluso sea yo (172).

Aurelio Arturo también conjura el aura familiar, con serenidad y tersa melancolía:

> (A ti, lejano Esteban, que bebiste mi vino,
> te lo quiero contar, te lo cuento en humanas, míseras palabras:
> Cuando estás en la sombra, cuando tus sueños bajan
> de una estrella a otra hasta tu lecho,
> y entre tus propios sueños eres humo de incienso,
> quizá entonces comprendas, quizá sientas,
> por qué en mi voz y en mi palabra hay niebla.)
> …………………………………………………
> Un largo, oscuro salón, tal vez la infancia.
> Leíamos los tres y escuchábamos el rumor de la vida,
> en la noche tibia, destrenzada, en la noche

> con brisas del bosque. Y el grande, oscuro piano,
> llenaba de ángeles de música toda la vieja casa (Arturo, 2003: 45).

A diferencia de Vallejo, Aurelio Arturo no rodea este recuerdo del paraíso con tonos de tristeza y resignación. En Vallejo y Arturo estos muertos son los dioses del hogar, del cáliz de la vida, del cielo de la infancia. Esta infancia es paralela a la inocencia de la naturaleza. La "noche balsámica" (51), las "maderas balsámicas" (64), el viento, los ríos, las hojas, son fenómenos, que como la infancia, están fuera de la historia terrena y tienen, en esa identidad, una forma de estar en la historia: la de un ser, un comienzo, un principio:

> de entre grandes hojas, salía lento el mundo.
>
> [...]
>
> (Reyes habían ardido, reinas blancas, blandas,
> sepultadas dentro de árboles gemían aún en la espesura) (35).

En ese comienzo se entrelazan el de la infancia y el de los reyes y las reinas que poblaron los viajes que le deparó la nodriza. Así en el poema del mismo título:

> Tú que hiciste a mi lado un trecho de la vía,
> ¿te acuerdas de ese viento lento, dulce aura,
> de canciones y rosas en un país de aromas,
> te acuerdas de esos viajes bordeados de fábulas? (67)

El recurso al origen, a la inocencia de la naturaleza y de la infancia, corresponde al propósito de la poesía de rebautizar las cosas, de devolverles su prístina significación en el contexto de un poema. En Aurelio Arturo, ese propósito no lo condujo a las aventuras de una vanguardia puramente estridente ni al despliegue de ingenio o al manierismo, que Luis Cernuda reprochaba a sus contemporáneos innovadores. Las metáforas osadas, los oxímoron, las imágenes se remansan en un ritmo que combina la medida

métrica con las libertades del verso libre, que, pues, modela a la palabra que nos rodea. Modelar significa el arte de configurar esa combinación de tal manera que la palabra obedece a la música de la imagen. En esta estrofa:

> Todos los cedros callan, todos los robles callan.
> Y junto al árbol rojo donde el cielo se posa,
> hay un caballo negro con soles en las ancas,
> y en cuyo ojo vivo habita una centella.
> Hay un caballo, el mío, y oigo una voz que dice:
> "Es el potro más bello en tierras de tu padre" (42).

Los versos de catorce sílabas con acento en las sexta y decimotercera sílabas y la rima asonante de los primeros cuatro versos forman el marco musical apaciblemente majestuoso de la imagen de un caballo, del caballo de su adolescencia, también apaciblemente majestuoso y arquetipo del caballo perfecto en nuestro mundo campesino: negro y brioso con soles en las ancas y una centella en el ojo. Los versos finales, concluyen el ritmo con la supresión de la rima. La estrofa es un ejemplo del procedimiento con el que Aurelio Arturo modela la palabra y la perpetua. La transforma en un cuadro de estática vivacidad. El Sur, la casa grande, la naturaleza, el viento, la infancia. El trópico es en la poesía de Aurelio Arturo nuevas imágenes de los mismos fenómenos cotidianos y prosaicos, son perennidades de permanente frescura.

La estrofa con el elogio a su caballo es en el contexto del poema una pieza del caleidoscopio de esta historia natural del Sur. Los árboles, el silencio, los colores, el recuerdo del padre y de sus tierras, de la casa grande, se reflejan y condensan en esta imagen de su caballo que irradia la belleza del mundo que salía lento, de entre grandes hojas, en cuyas

> noches mestizas que subían de la hierba,
> jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,
> estremecían la tierra con su casco de bronce (35).

El elogio a su caballo en este marco caleidoscópico de la presentación del mundo originario, del Sur, recuerda el lugar que Saint-John Perse adjudica a este animal en sus *Elogios* (1911):

> Yo amé a un caballo —¿quién era?— me miraba
> cara a cara, bajo sus mechas.
> Los vivos agujeros de sus narices eran dos cosas
> bellas de ver —con este hueco vivo que se hincha debajo
> de cada ojo.
>
> Cuando había corrido, sudaba: lleno de brillo —y yo
> apretaba lunas en sus flancos con mis rodillas de niño…
> Yo amé a un caballo —¿quién era?— y a veces (porque
> un animal sabe mejor cuáles fuerzas nos celebran)
> levantaba a sus dioses una cabeza de bronce: jadeante,
> surcada de un pecíolo de venas (Perse, 1972: 34).

A Pegaso alude sin duda Saint-John Perse, pero el caballo de su infancia, "mi más fino caballo" (8) lo llama en la prosa poética inaugural del mismo libro, está ligado a su casa grande en Guadalupe, al mundo tropical en el que pasó sus primeros años (como Aurelio Arturo en Nariño), a la fuente y alimento de su creación poética. Y aunque Saint-John Perse negó más tarde la significación de ese mundo para su obra, no deja de ser cierto que en sus poemas posteriores, por ejemplo, en los paisajes asiáticos de *Anábasis* (1924), se trasluce el impulso del trópico, del "blanco reino" (23) donde "las lunas rosas y verdes colgaban como mangos" (30). Ésta es la "tierra arable del sueño" (114), la tierra que Saint-John Perse invoca al final de su viaje colombiano, la tierra que emerge de entre grandes hojas en Aurelio Arturo, que sueña desde su infancia:

> (Yo miro las montañas. Sobre los largos muslos
> de la nodriza, el sueño me alarga los cabellos.)
> (Arturo, 2003: 36).

*Morada al sur* tiene constantes paralelas con la obra de Saint-John Perse (la lluvia, las hojas verdes, el mundo de la casa grande, la

familia) y una comunidad formal: el ritmo, excepcional en la poesía francesa y de lengua española respectivamente. Es un ritmo que se nutre poetológicamente de las exigencias de la poesía moderna y de la aspiración de expresar ceñidamente la originariedad del Nuevo Mundo. Pero a diferencia de Saint-John Perse, el ritmo de la poesía de Aurelio Arturo tiene una mágica tersura que rodea la belleza de ese paisaje con un aura de fascinación cordial, de cercanía fragante. Uno de sus últimos poemas, "Yerba", personifica en la imagen de la yerba esa cordialidad que irradia la naturaleza de su poesía, que abraza al hombre:

> Yerba: dulce lecho y cabecera
> dócil serpiente melódica
> bajo la mano
>           bajo la caricia
>
> que la aplaca
> pero que no perdona el descuido
> que ama ser hechizada
> como una serpiente
> que quisiera danzar y ser aire
> femenina
>           sutil
>
> grata a la mano
> muerde el talón que se aleja
> y silba su imperio desolado
> hasta el límite del horizonte
> y cubre huellas
>           ciudades
>               años
> (Arturo, 2003: 215)

Aurelio Arturo y Saint-John Perse son comparables en una última instancia: en los dos, la naturaleza del Nuevo Mundo modela el lenguaje de la poesía moderna para a través del recuerdo de la infancia desvelar la conjunción de naturaleza e historia en un

paisaje en el que los dos términos conservan su originalidad. Gracias a esta conjunción, el lenguaje, a su vez, engasta a la naturaleza en el paisaje plástico de un ritmo y una gama de imágenes que enriquecen a la poesía moderna y renuevan con ello la llamada poesía de la naturaleza, que había perdido expresividad.

La ubicación de la obra de Aurelio Arturo en la constelación de la poesía moderna, la comparabilidad de su poesía y de su poética con las de poetas supremos del siglo XX, no sólo pone en el presente el valor excepcional de su obra sino que destaca la dimensión universal que la poesía exigente y ascética puede adjudicar al canto a una región bucólica de provincia. De la reducida fraternidad de estos poetas es propio que cada uno de ellos acentúe en la comunidad su individualidad. La de Aurelio Arturo es la de un sereno y despejado cantor que ha legado una poesía hermética por su transparente sencillez. La paradoja se explica si se recuerda la frase de Rubén Darío, hermano mayor de Aurelio Arturo: "mi poesía *era mía* en mí" (Darío, 1977: 244). Consecuencia de este supuesto es que su poesía es inimitable. Pero no sólo por eso es hermética en el sentido de inaccesible; es hermética porque la morada al sur es un mundo que descansa en sí, que armoniza la pintura y la música con la palabra, es decir, que la lectura del texto desencubre "una gran luz de sol y maravilla" (Arturo, 2003: 51), para cuya comprensión es preciso recurrir a este dístico de Ángelus Silesius:

> La rosa es sin por qué, florece porque florece,
> No se ocupa de sí misma, no pregunta si se la ve
> (Silesius, 1947: 33).

Pese a ese hermetismo, la poesía de Aurelio Arturo es, por el ejemplo de su diáfana individualidad, para todos.

# Prólogo a la poesía de Fernando Charry Lara

La obra poética que Fernando Charry Lara ha recogido en libro es ejemplarmente breve: *Nocturnos y otros sueños* (1949), *Los adioses* (1963) y *Pensamientos del amante* (1981). Publicados en un lapso de 40 años, estos tres libros abarcan 35 poemas, lo que permitiría sacar la infantil deducción de que para cada poema Charry Lara ha trabajado más de un año y de que su método de trabajo está presidido por la famosa frase "sacrificar un mundo para pulir un verso"(Valencia, 1952: 45). Fernando Charry Lara no pule versos. Su admirable parquedad recuerda más bien a la de Jorge Guillén, quien entre 1928 y 1950 sólo publicó un libro, *Cántico* que fue creciendo en cada edición y que denota una voluntad de construcción desconocida hasta entonces en la poesía de lengua española. Voluntad de construcción es diferente de pulir versos, pues se refiere a la manera como Guillén va mostrando la afirmativa apropiación de la realidad por la consciencia del poeta, quien de ese modo da fe de vida, empresa que requiere la palabra precisa, la captación esencial del proceso, la iluminación interior de la consciencia y de la realidad que la inventa, como dice Guillén, no el pulimiento externo del verso, que sobra, pues está presupuesto en la palabra precisa. De Jorge Guillén se diferencia Fernando Charry Lara en que en él la parquedad no está determinada por una voluntad de construcción, sino por una voluntad de profundización radical. Charry Lara no pretende desvelar la apropiación de la realidad, su descubrimiento afirmativo, por la consciencia del poeta. Su intento es el de desvelar un estado anterior que posibilita esa apropiación de la realidad, esa constitución de la consciencia que va paralela con el descubrimiento de la realidad por la poesía. Su intento es el de desvelar a la esquiva poesía, el de aproximarse a su incógnita con los medios que ella ha engendrado,

con la poesía misma, o, más exactamente, con poemas. La obra poética de Fernando Charry Lara es un asedio poético a la poesía, un esfuerzo constante y radical de arrancar a la poesía el velo con que se encubre. Es poesía en, sobre y contra la poesía, es decir, es desesperado amor a ella.

Para realizar su empresa, Jorge Guillén pudo recurrir a formas métricas tradicionales, como el romance, que, como el realismo en la novela, se consideran misteriosamente como caracteres ontológicos de la literatura y de la lengua españolas. Para profundizar. Fernando Charry Lara no podía valerse de ese recurso porque la incógnita que pretendía despejar en, desde y con los poemas no podía admitir resurrecciones de formas tradicionales, de productos más o menos canonizados de aquello por lo que se pregunta. Para profundizar, para desvelar la poesía con medios poéticos, Fernando Charry Lara tuvo que crear un lenguaje nuevo, no en el sentido que tiene esta palabra ordinariamente, esto es, un lenguaje virginal o un lenguaje desmembrado como el que utilizaron las vanguardias con el propósito de distinguirse de lo anterior. La novedad del lenguaje de Fernando Charry Lara consiste precisamente en lo contrario, no en una novedad exterior y tan sonora y verbalista como lo que dichas vanguardias consideraban digno de combatir, sino en la aproximación del lenguaje al silencio, entendido este como la incógnita que se quiere despejar. Tal lenguaje y tal silencio recuerdan una estrofa del poema de Gerard Manley Hopkings, "The Habit of Perfection", que reza:

> Elected Silence, sing to me
> And beat upon my whorled ear,
> Pipe me to pastures still and be
> The music that I care to hear.
> (Manley, 2008: 3)

"Elegido el silencio, canta para mí" [...] "La música que/ me alegra oír": ¿Puede cantar el silencio? No solamente para el

sentido común, sino para un público lector habituado a los cantos clamorosos de la más diversa versión, a la peculiar identificación de modelo barroco con esencia de la literatura y de la poesía, a ese anacronismo pertinaz, tales líneas podrían parecer una muestra más del ingenio y de la invención formal de ese modelo o una postulación del sinsentido, admisible sólo por lo sorprendente de la conjunción de dos opuestos o por tratarse de ejercicios lúdicos de poetas, esto es, por su valor retórico. Como esto no es así, el "elegido silencio" que ha de cantar, parecerá incomprensible, hermético, con otras palabras de frecuente uso: impopular o elitista, irresponsable socialmente, esto es, burgués y agente del capitalismo. Semejantes condenaciones revolucionarias presuponen una determinada concepción de la lírica, esto es, que ésta sea épica, y confunden al poeta con el demagogo estético, la historia con la impaciencia dogmática y con las volubilidades pequeño-burguesas de una burocracia rígidamente eclesial-política. Ésta decretó la ahistórica revivificación de la épica, si bien con signo contrario: los nuevos Cides tenían en sus escudos las insignias del partido o, de alguna manera, lo habían precedido. *Canto general* de Pablo Neruda fue uno de los productos menos desechables de ese anacronismo voluntarista y, menos que revolucionario, considerablemente demagógico. Repetía el intento, entonces oportuno y necesario, de Andrés Bello en su *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826), y en su *Alocución a la poesía* (1823), esto es, el de eternizar el Nuevo Mundo y la épica de la Independencia, pero mientras Bello se proponía escribir una *Eneida* hispanoamericana, es decir, incorporar a Hispanoamérica y a la épica de la Independencia a la tradición romana matriz, Neruda se limitó a dar una versión comunista de la historia hispanoamericana, en la que no falta el rencor heroizado del Yo monumental del hondero entusiasta. La revivificación de tal épica pasaba por alto el hecho que desde el intento fallido de Bello (de su *Eneida* sólo quedaron largos fragmentos; no es improbable que Bello tuviera conciencia de la imposibilidad de la empresa)

hasta la fecha de su sonora reedición, la historia hispanoamericana, por una parte, y el desarrollo de la poesía bajo circunstancias adversas a ella, por otra parte, pero también la historia europea, habían llevado al estadio de lo atónito, al cuestionamiento de la expresión, de sus capacidades de configurar el caos, las tensiones, las explosiones sociales, la devastación, la incoherencia del progreso técnico y su secuela dialéctica, el derrumbamiento no de la moral burguesa, sino de la moral cristiana, de la moral de Occidente. El filólogo clásico, el filósofo y el sicólogo Nietzsche había vivisecado ese contexto. Su poesía es el resultado de sus visiones y de sus cortantes análisis. Uno de sus *Ditirambos de Dionysos*, "Sólo bufón, sólo poeta", expresa esta situación, "que yo esté desterrado/de toda verdad" (Nietzsche, 1995: 41), y que cabe formular con un poema de César Vallejo, "Intensidad y altura" de *Poemas humanos*:

> Quiero escribir, pero me sale espuma,
> quiero decir muchísimo y me atollo;
> no hay cifra hablada que no sea suma,
> no hay pirámide escrita sin cogollo
> (Vallejo, 1987: 138).

Estar "desterrado de toda verdad", "sólo bufón, sólo poeta" y "quiero escribir, pero me sale espuma", ¿cabrían en el ambiente del romance "La casada infiel"?: "Y que yo me la llevé al río /creyendo que era mozuela, / pero tenía mari'o" (García Lorca, 1982: 152). ¿También cabrían en el contexto de la épica? A esta imposibilidad de renovar viejas formas se agrega el hecho que desde el romanticismo y desde la creciente racionalización de la vida, propia de la era del capital y de la burguesía, se puso en tela de juicio la función social del poeta y de la poesía, obligando al poeta a justificar su pasión y a plantearse la cuestión de qué es la poesía. Uno de los propósitos de S. T. Coleridge al escribir su *Biographia literaria* (1817) fue el de "poner fin, en la medida de lo posible, a la continua controversia sobre la naturaleza de la dicción poética" (Coleridge, 1834: 9), y

Mallarmé, llevando más allá el planteamiento, aseguraba que, para mantenerse viva, la poesía debe ponerse constantemente en tela de juicio, postulado que hace suyo Paul Celan, poeta que, como Hopkins, eligió el silencio y, como Vallejo, quiso escribir pero le salió espuma. La necesidad de justificar la pasión por la poesía, y el arte, condujo no solamente a reflexionar sobre su naturaleza, sino a buscar permanentemente un nuevo lenguaje y, en última instancia, a cuestionar al lenguaje mismo. En el mundo de lengua española fue Borges quien, suscitado por Fritz Mauthner y tras su discusión con las pretensiones de la vanguardia, planteó el problema de la capacidad del lenguaje y, en particular, del castellano para expresar el "pavor metafísico" (Borges, 1998: 183).

La tradición de la poesía de lengua española estuvo ajena a estos problemas. Los pocos poemas de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez sobre la poesía, por citar dos ejemplos de esta tradición, sólo describen analógicamente la actividad poética (Machado) o cantan la inefabilidad de la poesía (Jiménez), pero no la indagan. Machado trató de esbozar una poética en su *Juan de Mairena* que, por las circunstancias en que surgió y por los propósitos que lo movieron, no llegó a la altura de la *Biographia literaria* de Coleridge, es decir, no logró tematizar el problema de la situación de la poesía.

La obra de Fernando Charry Lara constituye una excepción. En el ámbito de la literatura de lengua española, es la única que con extrema fidelidad a su pasión poética ha asediado poéticamente a la poesía. A diferencia de su contemporáneo argentino Alberto Girri, en cuyos primeros libros poéticos se percibe claramente un asedio semejante, Fernando Charry Lara no ha sufrido una evolución temática. Pero esta persistencia, que desde una perspectiva sometida a la moda y orientada por el "renovarse es vivir" podría ser tachada de estatismo o monotonía, sólo es comprensible si se tiene en cuenta la radicalidad con la que Fernando Charry Lara se empeña en profundizar, en asediar,

en desvelar, en conquistar poéticamente la poesía. Si él hubiera intentado encontrar una definición de la poesía y formularla con medios poéticos, si se hubiera acercado a ella con intención teórica, como Coleridge, hubiera podido recurrir a tanta corriente filosófica contemporánea, a Heidegger o a Wittgenstein, por ejemplo, que él hubiera proporcionado elementos para ello. Pero tal recurso no le hubiera deparado lo que busca, sino una acomodación de la poesía a la filosofía escogida, y hubiera desnaturalizado tanto a la filosofía como a la poesía. Hubiera desplazado la busca de la poesía a la aplicación poetológica de enunciado filosóficos, es decir, hubiera evolucionado, pero a costa de la abdicación de su apasionada lucha de enamorado de la poesía. La evolución hubiera sido derrota o negación de sí mismo. Por lo demás, Valéry ya había comprobado que filosofar en verso fue, y es aún, querer jugar al jaque según las reglas del juego de damas. La persistencia de Fernando Charry Lara en su asedio, su renuncia a una evolución y a una ampliación temáticas son pues una necesidad interna de la búsqueda y de la poesía que busca, de sus *Pensamientos del amante*, para decirlo con el título de su libro más reciente. Pero sería falso suponer que Fernando Charry Lara es incapaz de evolución y de ampliación temáticas. Dos poemas de *Los adioses*, "Testimonio" y "Llanura de Tuluá", que bien puede envidiar el más delicuescente comprometido, siempre y cuando que sea poeta y no presbítero laico, demuestran que la tiene en sumo grado, que cuando se acerca a un tema hasta entonces no tratado, le da una intensidad pregnante, como en las últimas líneas de "Testimonio":

> En todo lugar la huella solitaria:
> los harapos, el filo de sus dientes, la tiniebla
> (Charry Lara, 1963: 35).

O los primeros versos de "Llanura de Tuluá":

> Al borde del camino, los dos cuerpos
> uno junto del otro,
> desde lejos parecen amarse (39).

En los que aparece la huella de la violencia con su huracán destructor de infame.

La necesidad interna de la búsqueda y de la poesía que busca, del camino y de la meta lejana, no solamente impone una renuncia a la evolución y a la ampliación temáticas, sino una rigurosa depuración del lenguaje y de la producción poética misma, de todo lo que no es esencial, es decir, de todo lo que en vez de aproximar, ofusca, en vez de deslindar, confunde. Gottfried Benn observó en su ensayo *Problemas de la lírica* (1951) que “ninguno de los grandes líricos de nuestro tiempo ha legado más de seis a ocho poemas perfectos”(Benn, 1951: 18). Pocas líneas antes había afirmado que “en la lírica lo mediocre sencillamente no está permitido y es insoportable” (18). Sería falso entender, como ha ocurrido, por exorbitante lo simplemente desmesurado, sin sentido desmesurado, lo abundoso, lo barroco vacío (una tautología), el aparato verbal externo. Como se desprende del contexto, por exorbitante entiende Benn las medidas extremas, pero también los largos años de ascesis, de sufrimiento, de lucha para legar sólo seis a ocho poemas plenos. Fernando Charry Lara pertenece a esta estirpe de poetas exorbitantes que se imponen medidas extremas, las que exige la poesía, las que excluyen lo mediocre. No es probable que cuando Benn dijo que para la lírica lo mediocre es inaceptable e insoportable, hubiera conocido una frase de Hegel que reza: “Lo mediocre dura y gobierna, finalmente, al mundo. Esta mediocridad también tiene pensamientos, aplasta con ellos al mundo existente, borra la vivacidad espiritual, la convierte en mero hábito, y así sigue” (Hegel, 1974: 82). Pero al rechazarla como extraña a la lírica e insoportable en ella, daba a la lírica un papel revolucionario, el de “dinamitar el *continuum* de la historia” (Benjamín, 1974: 701), gobernada por la mediocridad. ¿Qué es mediocre en el mundo de lengua española? Dionisio Ridruejo comprobó en su libro *Escrito en España* (1962), una vez más, que “la envidia, el resentimiento, la pequeñez, el arribismo” eran “vicios seculares”(Ridruejo, 1962:

98) de España, que heredaron, cabe agregar, sus ex-colonias. Todos esos vicios juntos son el sustento de una acomplejada y a la vez agresiva como eficiente y pomposa mediocridad. Encubierta bajo la capa demagógica y estéril del realismo —de una *reprise* difusa del realismo del siglo XIX, del populismo, de los indigenismos, de los regionalismos, de los costumbrismos, de los nacionalismos, de los caudillismos literarios del poeta comprometido— favoreció y propugnó en su propio beneficio múltiples verbalismos emocionales. A diferencia de los grandes poetas que cita Benn como ejemplo de una lírica exorbitante, en el sentido de lírica de extremas medidas, los más celebrados poetas y poetisas hispanoamericanos de este siglo produjeron en treinta o cuarenta años no de ascesis, ni de sufrimiento ni de lucha, sino de incontinencia verbal, de quejumbre llorosa y de acatamiento dogmático (Juana Ibarborou, Gabriela Mistral, León Felipe, Pablo Neruda, por ejemplo) miles o cientos de poemas sonoros, pero insoportables. Sus autores son más o menos (Mistral) diestros, más o menos inventivos o ingeniosos en el manejo de los instrumentos tradicionales, más o menos audaces en la configuración de la metáfora, en la sorpresa de la combinación léxica, en una palabra, en lo puramente formal y externo. Pero con ello dieron a la poesía una función que más corresponde a la elocuencia, esto es, la de apelar a lo afectivo, o, para decirlo con otras palabras, con ello redujeron considerablemente el horizonte de la poesía y también de los afectos. Sin recurrir a semejantes simplificaciones y empobrecimientos, César Vallejo, por ejemplo, legó una poesía exorbitante que satisfizo más certera y adecuadamente, poéticamente, los postulados de su compromiso político. Pues, en última instancia, su compromiso primero fue un compromiso con la poesía. Y éste es, en un mundo gobernado por la mediocridad, revolucionario.

En el horizonte de una poesía preferentemente verbosa, la obra poética de Fernando Charry Lara constituye un desafío. Éste es múltiple. Tiene un carácter político en el sentido de que

su depuración, su radicalidad, su ascesis, su sufrimiento, su lucha responden a esa "ansia de perfección" (Henríquez, 1928: 32) que Pedro Henríquez Ureña consideró como condición del cumplimiento de la utopía de América y, correspondientemente, de la expresión propia. Tiene un carácter moral, porque su radicalidad, su fidelidad, su pasión y su consecuencia, la serena modestia, ponen en tela de juicio la tibieza, el oportunismo, la indiferencia narcisista, en una palabra, la cobardía civil que hoy gobierna las relaciones entre los hombres. De este carácter moral se deduce necesariamente una dignificación del eros, una liberación de las cadenas a que fue condenado por las envidias teológicamente justificadas de los célibes y de las célibes eclesiales. Pues el amor, la pasión, la devoción, para decirlo con una palabra frecuente en Mallarmé, por la poesía excluye de por sí la culminación habitual, es decir, amplía su ámbito terrenal y convierte al eros en motor de conocimiento, en amor universal, en la raíz de la autenticidad, y, en última instancia, en el impulso y meta a la vez de la utopía, de la plenitud terrenal del hombre. Esto no significa una espiritualización del eros que, como en la mística de San Juan de la Cruz, no es otra cosa que una inversión de los términos habituales y que, por eso, delata el ardor erótico carnal, recubierto por el manto de la unión con Dios. La dignificación del eros en la poesía de Fernando Charry Lara no renuncia al elemento sensual, no lo oculta. Lo integra en el amor universal, dando al contenido sensual el significado primario de la palabra *aisthesis*, dos de cuyas acepciones son percibir y plena posesión de las facultades, es decir, plenitud y belleza. A quien pudiera considerar exagerados estos juicios —¿y qué acto de justicia y de objetividad no se considera exagerado en los países en donde reina la envidia?—, cabe recordar que esta recuperación del eros se inició en la poesía hispanoamericana, es decir, con el Modernismo, especialmente de Rubén Darío, quien al terrenalizar el eros, entendido como amor hedónico, lo legitimó, es decir, lo liberó de su degradación como pecado tormentoso y de su reducción a animalidad.

Si con su exigencia de depuración y sus consecuencias, Fernando Charry Lara se coloca en la tradición hispanoamericana que recoge y articula Pedro Henríquez Ureña, con su liberación del eros continúa y plenifica la poética de Rubén Darío. Eso no significa evidentemente que Fernando Charry Lara es un epígono modernista. "Mi poesía es mía en mí" dijo Darío (1977: 244), y precisamente esa es la divisa de Fernando Charry Lara. La continuación y la plenificación de la poética de Rubén Darío por Fernando Charry Lara significa simplemente que él asumió los postulados sustanciales de Darío, esto es, creación y recreación disciplinada y exigente del lenguaje poético, conciencia artesanal de la poesía y del poeta, conciencia de la tarea de la poesía y de la función del poeta en el mundo moderno, y autenticidad, es decir, todo lo contrario del verbalismo, de reactualización de pasados muertos, de narcisismos, de júbilos rimbombantes y vacíos, de artificialidades y ampulosidades. De la tradición hispanoamericana articulada por Darío (la de la sobria pasión, la de la concisión y precisión en la denominación que inauguraron Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento y que tuvo un capítulo culminante en Manuel González Prada; la contraria a la peninsular, que representan, por ejemplo, el Padre Pedro Malón de Chaide y Emilio Castelar, entre tantos más) recogió Fernando Charry Lara la que le transmitió Aurelio Arturo, uno de los más ejemplares poetas de lengua española, que durante mucho tiempo nadie descubrirá o redescubrirá porque fue consecuente con la ya citada frase de Darío: mi poesía es mía en mí, quitándole al "mi" cualquier pretensión narcisista. Si cupiera definir lo colombiano —una empresa que favorece las más descabelladas y cursis especulaciones—; si cupiera definirlo en el sentido que dio Andrés Bello, esto es, el del tono nacional o, como dice Henríquez Ureña, es a saber, la energía nativa, la *Morada al sur* de Arturo sería su más claro ejemplo. Tono, no asunto, no expresión, no forma. La lectura de *Morada al sur* evoca una determinada realidad colombiana —o

hispanoamericana en Colombia— que hoy se perdió, como la de los primeros versos del poema:

> Y aquí principia, en este torso de árbol,
> en este umbral pulido por tantos pasos muertos,
> la casa grande entre sus frescos ramos.
> En sus rincones ángeles de sombra y de secreto.
> (Aurelio Arturo, 2003: 37)

Es la casa de la infancia: tal es el tono. El lenguaje preciso y sombríamente plástico es universal y recuerda el lenguaje de los poemas que Hölderlin escribió tras su experiencia feliz y dolorosa con Diótima, la bella esposa de un banquero, Susette Gontard. Guardadas las distancias históricas y de tradición cultural, los poemas del uno y el otro identifican palabra y cosa, es decir, presentan con pocas palabras una múltiple realidad.

Después de Darío, de César Vallejo, de Valle-Inclán, de Martí y de Jorge Guillén, la empresa de lograr que el castellano fuera capaz de semejantes identificaciones seguía siendo ardua. La vanguardia hispanoamericana, la falsamente llamada vanguardia de un Vicente Huidobro o de un Oliverio Girondo, los torrentes atónitos, telúricos, épico-materialistas y mucho *pathos*, en una y otra orilla de las Españas, sofocaron esa lección. En la literatura colombiana, Aurelio Arturo y Fernando Charry Lara le dieron un peculiar acento, y que cabría caracterizar acudiendo a unas líneas de Aurelio Arturo:

> He escrito un viento, un soplo vivo
> del viento entre fragancias, entre hierbas
> mágicas; he narrado
> el viento; sólo un poco de viento. (Aurelio Arturo, 2003: 43)

Es decir, acento sobre la levedad y lo inasible, que conduce a una peculiar opacidad y que despierta la impresión de que lo que se canta está cerca y a la vez lejos, y que articula Fernando Charry Lara en el poema "A la poesía" de *Los adioses*:

Remoto fuego de resplandor helado,
llama donde palidece la agonía,
entre glaciales nubes enemigas
te imaginaba y era
como se sueña a la muerte mientras se vive.
Todo siendo, sinembargo, tan íntimo.
(Charry Lara, 1963: 10)

A esta lejanía-cercanía (“Remoto fuego” y “siendo, sinembargo, tan íntimo”) se agrega en Fernando Charry Lara la unión de los contrarios (“fuego”, “de resplandor helado”) que no tiene intención filosófica, o, si se quiere, dialéctica, sino descriptiva: “amor y desdén” dice el citado poema de la actitud de la poesía, es decir, de la pasión que ella es y despierta y de la esquivez con la que se hace inapresable. De esta conjunción de lejanía y cercanía, de fuego y hielo, de amor y desdén resulta no sólo la opacidad, a la que, según Paul Celan (1975: 140), tienden el poema moderno y el poeta atónito, sino la forma de erotismo que, interpretado equívocamente, se suele comprobar en la poesía de Fernando Charry Lara. No se trata de un erotismo comprobable al de los populares *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Neruda, esto es, de un erotismo para uso de púberes y reprimidos sexuales. El erotismo de la poesía de Fernando Charry Lara o, más exactamente, el eros que irradia su obra es la condición misma de la poesía, sin él no habría poesía, sin él no sería lucha y pena el papel blanco que desafía al poeta, y del que hablaba Valéry. Sin el amor y el desdén, sin el desafío y la derrota que invita a la lucha continua, a la depuración, a la ascesis, a la posesión de un absoluto cercano pero inapresable, no habría la búsqueda de la palabra precisa, de la identificación de la palabra y de la realidad múltiple y simultánea. Pero el eros en los que consisten la poesía, la actividad poética y su impulso en el poeta no puede desconocer que es originariamente sensualidad. De ahí el que para aproximarse al erospoético, Fernando Charry Lara recurra a imágenes del

amor terrenal. Esta simple comprobación, que ha dado origen a equívocos en la interpretación de la poesía de Fernando Charry Lara, debe tener en cuenta que la "despecaminación", si así cabe decir, del amor en la poesía contemporánea de lengua española se inició con Rubén Darío, continuó en la lucha desesperada de Luis Cernuda por un amor terrenal sin clases, disidente pero digno, y volvió a su estadio anterior, tras el sacrificio pequeño-burgués a que fue sometida en Delmira Agustini, en Neruda, en Juana de Ibarbourou, en la láctea Gabriela Mistral, entre otros más. Las imágenes del amor terrenal son medios expresivos, los únicos posibles para asediar el erospoético, esto es, la poesía y su búsqueda. En Fernando Charry Lara el eros no es pecaminable, es, lo mismo que el amor terrenal, fuego, busca, desafío, pena, derrota, sueño, noche, sensualidad, en una palabra: vida plena, autenticidad. Si por autenticidad se entiende fidelidad, amor a la verdad, transparencia humana, levedad, esto es, serenidad, entonces la obra poética de Fernando Charry Lara constituye, en el horizonte de la poesía de lengua española contemporánea, un desafío, una serena protesta, un llamado a que el hombre plenifique su vida por medio de un eros que oponga a la lucha por la vida la lucha por el amor.

En su asedio a la poesía, Fernando Charry Lara ha logrado deslindarla, mostrar sus contornos. Este deslinde no es equiparable a una definición o una develación de su esencia. El deslinde consiste en mostrar su naturaleza. De amor y desdén la había designado en *Los adioses*. En *Pensamientos del amante* escribe:

La llovizna las calles la nocturna
Lámpara desvelada ante el errar
De morosa imagen
Estremecida sombra que de súbito
Atraviesa también esta alcoba
Mientras el otro

Que aún eres

De soledad y avidez
Sediento resucita en la memoria
Deslizándose secreto
Tal sueño de insaciables brazos
A la orilla de un cuerpo
Torrencial de fluyente blancura
Río de noches y muslos y relámpagos
(Charry Lara, 1981: 36-37).

"Morosa imagen", "estremecida sombra", "de soledad y avidez/sediento", "sueño de insaciables brazos", "cuerpo/torrencial de fluyente blancura", "río de noches y muslos y relámpagos" son frases que designan aparentemente contrarios ("morosa", "estremecida") en un marco de exorbitancia, para utilizar la palabra de Benn, ("avidez", "insaciables", "torrencial", "relámpagos"). En ese marco exorbitante, la actividad del poeta ("de soledad y avidez/sediento") y la poesía y el momento del hallazgo ("sueño de insaciables brazos", "cuerpo/torrencial", "río de noches y muslos y relámpagos") son idénticos. Pero la identidad (que presupone el "amor" y el "desdén") no es una identidad lógica, los contrarios no se concilian. La identidad es, si así cabe llamarla, una identidad circular. La poesía es eros, la actividad del poeta es eros, es decir, lo que busca el poeta es el presupuesto de lo buscado y, a su vez, lo buscado es el presupuesto de la busca. Traducido al lenguaje de la lógica (lo que se ha de *demostrar* es presupuesto de la demostración), se llamaría "círculo lógico". Pero en el mundo de la poesía, el círculo lógico es, más bien, dinámica en el sentido del postulado de Mallarmé ya citado, esto es, la necesidad interna de que el arte, para no morir, se ponga permanentemente en tela de juicio. Ese permanente cuestionamiento de sí misma, de la poesía, lleva a Fernando Charry Lara a considerar la actividad del poeta como derrota frecuente y al esfuerzo de llegar a la meta, consecuentemente, como tristeza implacable. Así escribe en "El suburbio" de *Pensamientos del amante*:

¿Era siempre como ahora silencio
Mas de súbito a veces
Más silencioso labio
Tu implacable tristeza poesía? (Charry Lara, 1981: 12)

Tristeza, ¿en qué sentido? ¿En el sentido de melancolía, en el de la vida gris, en el de la dolorida pasividad, en el de la fatal resignación? Una determinación lexicológica del concepto de tristeza en estas líneas pasaría por alto el simple hecho de que no es el diccionario, ni el uso, sino el contexto poético, es decir, creador, el que despeja la pregunta. Tristeza, formulada diversamente, fue, según Hegel, el origen de la filosofía moderna —él la llamó escisión y se refirió con ello a la pérdida de la totalidad social y vital, de la armonía, que los neohumanistas alemanes consideraron como característica de su idealizada Grecia—, fue en Darío el sentimiento de haber perdido la "juventud, divino tesoro" (Darío, 1977: 270) y de "no saber adónde vamos/ni de dónde venimos"(Darío, 1977: 297), fue el motor de los *Heraldos negros* de César Vallejo, de la pérdida de su mundo familiar ("Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita/de junco y capulí/ahora que me asfixia Bizancio") (Vallejo, 1988: 72), fue, en suma, la expresión de una pregunta, de una sorpresa y de su consecuente necesidad de superación. En Fernando Charry Lara esta tristeza implacable de la poesía que también sobrecoge al poeta, esta tristeza circular es equiparable a la sorpresa, a lo atónito, que dio origen a la filosofía. En la obra poética de Fernando Charry Lara, tristeza y erosconstituyen una identidad. ¿Hay eros sin lucha, sin aspiración y desencanto, sin solicitud y lúdico y estratégico rechazo?

Como la palabra tristeza, el lenguaje se trasmuta en la poesía de Fernando Charry Lara. Como todo en su poesía, esta transmutación es serena, es decir, no consiste en la recreación de vocablos, en la creación de nuevas palabras, en el despliegue de metáforas atrevidas o en una reactualización del barroco. Esta trasmutación consiste en que en el contexto de su asedio a la poesía,

de la circularidad de lo buscado y de la busca, las palabras amplían su dimensión significativa, manteniendo la original y sencillez de las escogidas. "Noche", "sueño", "tristeza", "silencio", "labios", "aguas", por sólo citar unos ejemplos, designan eso fenómenos y esas cosas, pero a la vez la actividad del poeta en su busca y en su hallazgo, lo buscado y lo esquivo. Es cierto que en tal amplificación del lenguaje conversacional consiste la gran poesía, de la que suele decirse que bautiza de nuevo las cosas o, como dice Jorge Guillén:

Albor. El horizonte
Entreabre sus pestañas,
Y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
Están sobre la pátina
De las cosas…
(Guillén, 1963: 88).

Es decir, que ilumina los nombres que están en las cosas. Pero la obra poética de Fernando Charry Lara, que es gran poesía, pone a esa amplificación significativa un acento de humildad, de elegido silencio, de opacidad, de retraimiento, es decir, de respeto por la palabra que despierta la impresión de que el poeta habla "a solas en secreto el pensamiento solitario" (Charry Lara, 1981: 27), para decirlo con la última línea de "El solitario" de *Pensamientos del amante*. El acento que pone Fernando Charry Lara en la amplificación significativa del lenguaje es, en una palabra, el de la intimidad. ¿Qué intimidad? No la que define el diccionario de la petrificada Academia en defensa del casticismo, esto es, "parte personalísima, en general reservada, de asuntos, afecciones, etc. De un sujeto o de una familia", sino en el sentido que dio al concepto un largo proceso de la literatura europea —al que se resistió la literatura de lengua española— y cuyo resultado registró T. S. Eliot al afirmar que en el arte, la emoción sólo puede expresarse cuando se encuentra un correlato objetivo, es decir, cuando la emoción tiene un freno o, con otras palabras, cuando se establece una

relación interior entre el sujeto y el objeto del proceso estético, cuando el sujeto ha interiorizado su objeto. Interiorización significa apropiación y, en la poesía de Fernando Charry Lara, significa identificación circular entre la poesía buscada y el poeta que busca. Intimidad es paradójico soliloquio del poeta y de la poesía. La amplificación significativa del lenguaje es, como su reflexión sobre la poesía, una ampliación de profundidad. "La rosa se llama todavía hoy rosa" (1936: 88), dice Jorge Guillén, y esta frase cabe aplicar a la ampliación profunda del lenguaje en la obra de Fernando Charry Lara. Pues las cosas se llaman todavía hoy cosas, pero por debajo de ese nombre de todavía hoy una cosa como la "tristeza" o como el "sueño" o como la "tarde" o como el "cuerpo" se llaman además sorpresa en el sentido filosófico, afán de transparencia, promesa y espera, avidez de posesión de la verdad y de la realidad. Como la poesía que busca, y que es esquiva, el lenguaje poético de Fernando Charry Lara evita toda solemnidad y todo brillo externo, es decir, despierta la impresión de un lenguaje con conciencia del tesoro que va desenterrando, pero que esquiva proclamarlo. Es un lenguaje que parece modesto y que lo es si por modestia se entiende depuración, silencio elegido, ansia de perfección, serenidad aún en medio de la pasión, en suma: elegancia espiritual. Esta modestia encubre el fuego del eros poético, es su elegante expresión.

Elegancia: la palabra está falsamente reservada a la superficie y superficialidad de quienes, por dentro, son vacíos y nada tienen que ver con las letras y las artes. La palabra elegancia podría ser sustituida por la de magnimidad, para evitar la asociación con lo superficial. Pero la magnimidad privaría a la elegancia espiritual de lo que esta noción heredó de la figura del poeta como dandy y que, según Baudelaire, es la "última irrupción del heroísmo en las épocas de decadencia" (Baudelaire, 1869: 92). Pero eso no quiere decir que la obra poética de Fernando Charry Lara participe de las otras características del dandy. Toda la fuerza que puso el poeta dandy en dominar la sociedad, en destruirse moral y físicamente,

en lograr admiración, la concentró Fernando Charry Lara heroicamente en asediar la poesía, en depurar la palabra, en divisar al eros y en mostrarlo en su dimensión universal. Ese propósito es heroico no en sentido monumental. En una época de desmesuras literarias, de la canonización punitiva de las abundancias verbales, de clamores vanidosos, de renacimientos de superficies pirotécnicas, de mesianismos individuales, es heroico proponer y practicar la depuración, la profundidad, la fidelidad a la pasión intelectual y poética, la soberanía y la serenidad, y el silencio.

Treinta y cinco poemas publicados y elaborados en cuarenta años son treinta y cinco ejercicios logrados de ese heroísmo sereno y silencioso, son treinta y cinco pruebas de que la poesía no admite lo mediocre, son treinta y cinco muestras de la exorbitancia de que habla Benn, de medidas extremas. La obra poética de Fernando Charry Lara no requiere elogios. En ella sobra todo lo que no sea "noble simplicidad y callada grandeza" (1885: 24), para decirlo con una frase de Winckelmann. Así como el *Cántico* de Jorge Guillén es fe de vida, así es la obra poética de Fernando Charry Lara el noble y callado elogio de sí misma, fe de su pasión.

# Poesía y crítica literaria en Fernando Charry Lara

La imprecisamente llamada “generación de los cuadernícolas”, esto es, la de los poetas colombianos que se dieron a conocer hacia los años cuarenta, que convivieron con los del grupo Piedra y Cielo y continuaron sus propósitos renovadores, no ilumina con ese nombre de cuadernícolas la poética y menos aún el contenido de las obras de ese grupo. A diferencia de la designación Generación del 98 o de la Generación del 27, que indican una determinada actitud —queda de lado el problema mismo de la cabalidad del concepto de generación aplicado a estas dos tendencias—la de cuadernícolas delata un clima social y una determinada relación del público con la literatura moderna. Formada en analogía con la palabra cavernícolas, que se usaba entonces en el vocabulario político para designar toda clase de tradicionalismo vacío y radical, la palabra cuadernícola implicaba un rechazo arrogantemente burlón y evidentemente ignorante de los postulados y de las realizaciones de este grupo. Como toda designación de polémica facilona, la de cuadernícolas carecía de la más elemental nitidez conceptual, y no ha de sorprender por eso que en el clima social enemigo de toda aspiración intelectual y de toda renovación, la palabra peyorativa extendió su significado hasta llegar a ser casi sinónimo de poeta. Para la supuesta Atenas suramericana, el poeta era asimilable al habitante de las cavernas. ¿De qué caverna? La secular tradición hispánica del modorro, de la condenación moral de lo que no es vulgar, la que produjo los juicios de Cáscales y de Menéndez Pelayo contra Góngora, la que celebraba en un rincón del ex imperio la españolada caricaturesca de José Joaquín Casas (“mi zeta castellana/ la pronuncio porque me da la gana”), diácono en los años 40 de Manuel Josef Quintana de Popayán; esta

tradición consideraba comprensiblemente como galimatías a todo lo que no era castizamente simple y retóricamente inflado. Todo eso eran las cavernas. Los cuadernícolas sufrieron el rechazo de la renovación que un representante de la sociedad pretendidamente clásica, Juan Lozano y Lozano —la *y* simulaba[14] pergaminos—, había proferido con furia contra los antecesores del grupo, esto es, contra los hispanizantes de Piedra y Cielo. El ex militar Lozano y Lozano atacó a los de Piedra y Cielo porque eran "síntoma débil, morboso, extraviado, disociador, decadente, erostrático" (Lozano y Lozano, 1978: 134). De ahí a la analogía entre cavernícola y cuadenícola sólo hay un paso.

Por los años en que aparecieron los cuadernos de *Cántico* —nombre significativo tomado indudablemente de Jorge Guillén, y que revela la voluntad de su director, Jaime Ibáñez, de continuar la renovación por el camino que siguió Juan Ramón Jiménez—la sociedad colombiana se enfrentaba no a los problemas que había ocasionado la modernización del país por el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938) —el país se enfrenta a los problemas cuando éstos lo han arrollado—, sino una vez más a las corrientes de pensamiento que representaban los tradicionalistas y los modernizantes, por así decir. Era una disputa doctrinal principalmente que pasaba por alto la realidad social del país y se encendía con el fuego que había hecho arder la Segunda Guerra Mundial. Como todo el mundo, Colombia participó emotivamente tanto en la Guerra Civil española como en la Segunda Guerra Mundial. Pero esa participación se agotó en polémicas panfletarias, en las recomendaciones del confesionario y del púlpito, por una parte, y en las adhesiones verbales a la democracia en su lucha contra el totalitarismo. Los partidos políticos se pusieron el disfraz de los movimientos políticos en guerra, la retórica habitual

[14] Fray Servando Teresa de Mier localizó en la España decadente el origen y la causa de esa simulación.

produjo gesticulaciones mussolinianas en las alas jóvenes de los dos partidos (Gilberto Álzate Avendaño y Jorge Eliécer Gaitán), pero la sociedad colombiana se distrajo con ese espectáculo del amargo idilio en que vivía. La supuesta aristocracia de la capital no había asimilado la marcha de la historia. El legendario Tomás Rueda Vargas había recordado en 1917 a un público de cultas damas de la aristocracia que eran señoras "descendientes de virreyes, de oidores, de capitanes y de encomenderos" (Rueda, 1977: 52) y que de ellas esperaban los "descendientes despojados" (52) de la población prehispánica que "la luz de vuestros ojos vaya a iluminar su opaco espíritu" (52) para que se cumpla "el noble intento de la Reina Católica" (52), esto es, el de "dar al fin, con un inteligente y real cuidado de nuestras gentes a la palabra *encomienda* su verdadero sentido, el que quiso imprimirle y no logró que tuviera, el alto espíritu de doña Isabel de Castilla" (52). Colombia, pues, todavía no había sido conquistada, era realmente un ente ficticio. La modernización iniciada por López Pumarejo pareció una pesadilla y el país, es decir, los presuntos "descendientes de virreyes, oidores, de capitanes, de encomenderos", se entregó a la refinada tarea de comenzar a poner a la encomienda a la altura de las circunstancias. A la disputa de los partidos políticos sobre teorías que ellos veían en el escaparate de las guerras, conocidas muy de tercera mano, y que por consiguiente sólo podían tener con el país una relación abstracta y superficial, se agregó de manera complementaria la visión encomenderista de la historia de Colombia, la división de la sociedad entre grupos de "opaco espíritu" y los que poseían la "luz" de "vuestros ojos", esto es, los descendientes de los encomenderos. Esta visión calderoniana de la historia y la sociedad colombianas era tan irreal como la escena final de *La devoción de la Cruz*. Aparte de que los encomenderos no fueron ontológicamente portadores de la luz, sino venidos a más, sus descendientes en la República de Colombia se habían caracterizado por lo que uno de ellos, José Asunción Silva, había sentido sinceramente en París, esto es, que

en vez de llevar la luz eran asiduos practicantes del rastacuerismo, de esa peculiar religión que, según los franceses, habían puesto en escena en la Ciudad Luz los retoños del pasado colonial. Rastacuero significaba aparentar lo que no se puede ser porque se carece de los medios para ello. El rastacuerismo de los supuestos portadores de la luz quería decir simplemente una escandalosa irrealidad. La sociedad en la que ellos creían vivir y a la que le imprimieron su cuño era una simple apariencia. La realidad no era la que sus diarios y semanarios como *Cromos* daban a conocer fingiendo la existencia de una culta sociedad británico-hollywoodense, sino la silenciada, frívolamente ignorada o reprimida que se manifestó con violencia el 9 de abril de 1948. La violencia era, por lo demás, no sólo la expresión de un rasgo histórico de las sociedades latinoamericanas, nacidas de la violencia de la Conquista, sino la inversión de la aterciopelada violencia con la que los portadores de la luz habían falsificado la realidad.

Esta situación social de irrealidad, de simulación, típicamente española, permite comprender las paradojas de los innovadores de la literatura colombiana, especialmente de los piedracielistas y de los poetas que se dieron a conocer principalmente en los cuadernos de *Cántico*. Si se dejan de lado las influencias que los suscitaron —la de Rilke, por ejemplo, que administró Jaime Ibáñez y que dio su sello a los inicios poéticos, forzados, de Eduardo Cote Lamus, hijo legítimo de los llamados cuadernícolas— es posible asegurar que tanto los piedracielistas como los que publicaron en los cuadernos de *Cántico* tuvieron conciencia, por paradójico que parezca, de que en una sociedad que apreciaba los versos, podía corresponder a la poesía un papel transformador, de que modificar la manera de cantar podía modificar la manera de pensar y con ello, de acercarse, de descubrir osadamente la realidad sofocada. Cierto es que con ello, los poetas de Piedra y Cielo no hacían otra cosa que asimilar a través de Juan Ramón Jiménez la pretensión de verdad que había reclamado para la poesía Rubén Darío,

consciente de la situación de ésta en la sociedad moderna. Pero los caminos por los que estos poetas llegaron a esta convicción no la privan de su valor auténtico. Pues aunque estos poetas innovadores no podían escapar a la irrealidad de la sociedad, aunque por la imitación del modelo español ellos compartieron la nebulosidad de los partidos, el hecho es que lograron en parte su propósito, esto es, el de introducir un cambio en la mentalidad a partir de un cambio del lenguaje poético y de la concepción de la lírica. Cierto es que ese cambio se redujo necesariamente al campo de la poesía. Cierto es también que la innovación de los poetas de Piedra y Cielo tuvo el prólogo de la tímida vanguardia colombiana. Pero Piedra y Cielo sentó una norma que, aunque pronto se convirtió en rutina y primor—así fue el destino de su modelo español—, dividió el desarrollo de la poesía colombiana en dos épocas. Antes de Piedra y Cielo, la poesía era principalmente retórica epigonal posmodernista, como lo puede ejemplificar Mario Carvajal, entre los que entonces tenían vigencia. Con Piedra y Cielo, la poesía pone el acento en la metáfora, como se puede ver en "Soneto insistente" de Eduardo Carranza:

> La cabeza hermosísima caía
> del lado de los sueños; el verano
> era un jazmín sin bordes y en su mano
> como un pañuelo azul flotaba el día.
> (Carranza,2007: 35)

Con ello Piedra y Cielo abre las puertas a la reflexión sobre la capacidad de la poesía para captar y denominar la realidad. El problema lo habían planteado de manera aguda las vanguardias como el Creacionismo de Vicente Huidobro. Borges también lo había formulado después de su primera época ultraísta, pero en Colombia no se tuvo consciencia de dicho problema, de modo que los que siguieron las rutas abiertas por Piedra y Cielo sólo pudieron tratar de asediarlo. La agresiva irrealidad social

circundante, la alienación impuesta por los portadores de la luz ofuscaron fatalmente la mirada de todos para poder tematizar nítidamente los problemas y el contexto que este cambio implicaba. A eso se agrega una circunstancia de mayor alcance y gravedad y que no afectó solamente a Colombia, sino a todos los países de lengua española: la crítica literaria y la historia literaria, esto es, el aparato conceptual con el que se juzgaban y median, negativa o positivamente, las obras literarias. Ésta, que tenía su modelo en Marcelino Menéndez y Pelayo (en Colombia lo repitió Antonio Gómez Restrepo), era tan intelectualmente pobre, o más, que la del polígrafo montañés. Su objeto era el de determinar la autenticidad o inautenticidad nacional de una obra, para lo cual se servía de criterios indefinibles y extraliterarios. El juicio de Juan Lozano y Lozano sobre Piedra y Cielo recuerda el estilo iracundo de la *Historia de los heterodoxos españoles* (1882) de Menéndez Pelayo. De modo que en los países de lengua española no pudo existir la relación entre creación poética y reflexión sobre ella que caracterizó a la literatura europea después de Kant y especialmente desde el primer Romanticismo, con Friedrich Schlegel y Novalis en Alemania o con S.T. Coleridge en Inglaterra entre muchos más.

Las poéticas que a petición de Gerardo Diego escribieron los elegidos de la legendaria antología de 1932, y las reflexiones de Antonio Machado en algunos de sus prólogos y en Juan de Mairena no lograron llenar esa laguna, aparte de que la historiografía literaria tradicional no las tomó en cuenta. Los problemas que planteaban las innovaciones, las justificaciones de esas innovaciones carecían de elementos teóricos para divisarlos y articularlos. En este sentido, los poetas innovadores de los países de lengua española, en general, y de Colombia, en particular, se hallaron ante un vacío más. No solamente el de la irrealidad de la sociedad circundante. También el de la correspondiente interlocutora, es decir, la crítica, sin la cual la creación poética se convierte en un monólogo que al cabo ciega las fuentes de la creación o las condena a una desesperada y forzada

repetición. Ése fue el sino y uno de los insuperables obstáculos que hicieron decir a Alfonso Reyes que los intelectuales europeos no podían apreciar lo que cuesta a un intelectual latinoamericano "mantener la llama encendida" (Reyes, 1980: 327)[15].

Se carece de una investigación histórica-literaria sobre la obra del injustamente olvidado Jaime Ibáñez, de la que se pueda deducir si al bautizar sus cuadernos con el nombre de *Cántico*, divisó al menos el problema de las llamadas innovaciones. Sin duda, *Cántico,* de Jorge Guillén, fue la única obra que legaron a la posteridad los poetas del llamado Grupo del 27, o Generación del 25 o de la dictadura. De hecho, la obra de Guillén se caracterizó por una reflexión poética sobre la tarea y capacidad cognoscitiva de la poesía, por ejemplo, en sus poemas "Más allá" y "Los nombres", entre muchos más. Aunque Jaime Ibáñez hubiera escogido ese título sólo intuitivamente, el hecho es que muchos de los poetas que se clasifican arbitrariamente entre los llamados cuadernícolas siguieron ese rumbo. Jorge Gaitán Durán, por ejemplo, quien fue posterior a los poetas que publicaron en los cuadernos, concibió sus ensayos sobre Sade como reflexión complementaria a la temática de su poesía, y cosa semejante cabe decir, con considerables reservas, de Andrés Holguín. Los dos, especialmente Gaitán Durán, se diferenciaban de autores como Rafael Maya. Para Gaitán sus trabajos en prosa no estaban concebidos como crítica o historia literaria, sino como exploración intelectual al servicio de su propia creación o, si se quiere, como sustituto del interlocutor que le faltaba. De todos modos, si ha de mantenerse la artificial e inexacta denominación de cuadernícolas para los poetas que se dieron a conocer en los cuadernos de *Cántico* y si se los quiere caracterizar provisionalmente, cabría proponer que, como continuadores de las innovaciones de Piedra y Cielo, trataron de

15 La idea de Reyes aparece en una carta fechada en Madrid en 1921, dirigida a Cipriano Rivas Cherif, a propósito de la obra Jorge Isaacs [N. de E.].

profundizar los problemas planteados por esas innovaciones, de las cuales no tuvieron conciencia los renovadores mismos, como Eduardo Carranza o Jorge Rojas.

Si no todos con igual intensidad, no cabe duda de que uno entre los autores de *Cántico* articuló esta conciencia problemática de manera casi obsesiva, es decir, que la profundizó con los medios que estaban a su alcance y en contra de la corriente de frivolidad e irrealidad que fomentaban los portadores de la luz: Fernando Charry Lara. Esta profundización fue en él un intento de autonomía, ingénito al tema central de su obra, la poesía misma. Es decir, superación de los *ismos*, por una parte, y, consiguientemente, de los modelos que suscitaron las innovaciones, y relación con una tradición poética colombiana en especial, poco fuerte y excepcional en el país, pero no por eso de poca sustancia. Antes por el contrario. La tradición a la que se adhirió Charry Lara estaba representada por su casi-fundador y al mismo tiempo artífice de su plenitud, esto es, Aurelio Arturo, cuya breve obra no solamente se escapa a toda clasificación didáctico-literaria o simplemente publicitaria sino que logró con los medios de la sencillez y la concisión que la palabra poética superara con mucho la representación de la realidad por una fotografía o un cuadro, es decir, por el arte plástico, sin adscribirse por ello a uno de los diversos realismos que cursaban entonces los más notables escritores de lengua española por el estilo de León Felipe. Esta adhesión, que documenta un lema de Aurelio Arturo en uno de los poemas del primer libro de Charry Lara, *Nocturnos y otros sueños* (1949), y que más que lema es una interpretación y diálogo con él sobre el tema del olvido, es igualmente más que eso: es una comunidad de concepciones, especialmente de la vida y de la tarea del poeta, de su fragilidad y su fuerza, de la intensidad de la *póiesis* que los lleva necesariamente a límites últimos o a negaciones implícitas de lo habitual: al permanente peligro y a la vez gozo del silencio y a la soledad.

El primer libro de Charry Lara llevaba un prólogo convencional, es decir puramente emotivo y por eso desorientador de Vicente Aleixandre. El libro pudo parecer a primera vista afín a la nebulosa poética de quien por esas fechas, acosado por la exigencia entrañable de ser "hombre de carne y hueso", proclamaba la tesis de Aleixandre de que poesía es comunicación, es decir, cordialidad, compasión, llanto, guía para la lucha o para la inercia, no pues meditación o reflexión. Con ello se llevaba a la poesía a la cercanía de la retórica y se le daba una función ancilar que paradójicamente permitía convertir al poeta en portador de una revelación, en predicador y consecuentemente en narciso. Tal era el tipo de poeta que dominaba en los países de lengua española y que representaban Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Juana de Ibarborou, León Felipe entre muchos más. Fernando Charry Lara no pertenece a ese tipo de poeta. Su diálogo con Aurelio Arturo lo coloca en la tradición del poeta esencial, esto es, del poeta para quien la poesía puede ser algo absoluto, como en Mallarmé, o una dimensión incógnita que trata de captarse o que llega a convertirse en una busca existencial. La poesía no es ancilar, pero no por eso es inhumana. Ella desconoce toda relación ancilar, trátese de la conocida y postulada habitualmente, esto es, la poesía al servicio de una fe o de una causa, o de la inversión de esta relación, es decir, las cosas y el mundo al servicio de la poesía. Como una incógnita que se divisa y se aleja, como una forma de opacidad, en la que según Paul Celan consiste la poesía moderna, la poesía esencial —la palabra no tiene intención valorativa— se presenta en todas partes, todas las cosas la conjuran, se encuentra pues en los límites de la realidad cotidiana misma: en los límites de la realidad social, es a saber, la soledad, en los de la comunicación, es decir, el silencio, de la vigilia, esto es, la noche y el sueño. Como exigencia suprema de llegar a una certidumbre que se escapa, a la que sólo se tiene acceso por el acoso, la poesía esencial pone en tela de juicio la realidad misma, y en ese sentido se equipara a la indagación

filosófica, sin que con eso se quiera decir que la una y la otra son parejas por sus contenidos.

Esta exigencia suprema de la poesía esencial implica naturalmente un *etho* del lenguaje y de la actitud en la vida literaria. Este doble *ethos* lo ejemplifican poetas como Gerard Manley Hopkins, Jorge Guillén, Georg Trakl, por sólo citar unos pocos. El volumen de su obra fue reducido, su afán de publicidad se redujo a lo elemental. No fueron poetas populares en el sentido de figuras nacionales o locales como la Mistral, Neruda, Lorca o Alberti o los muchos poetas menores europeos hoy merecidamente olvidados, que se sintieron y actuaron como una especie de parlamentarios del partido florido que eran ellos con la única multitud de que disponían, la de sus palabras. Se contarán con los dedos de la mano —y posiblemente sobran dedos— los cocheros, las camareras, las amas de casa, los obreros, los policías, los barrenderos austriacos que reciten y entiendan algunas líneas de los poemas de Trakl, a quien no se puede clasificar por eso de elitista o de enemigo de la democracia. La poesía esencial no tiene que ocuparse necesariamente con problemas políticos, que pueden rozar e inevitablemente rozan la existencia y la justificación de la poesía y del poeta, pero que son posteriores y sustancialmente contrarios a la busca de la poesía esquiva. Ésta tampoco huye de la realidad y por eso, cuando habla del "azur", de la "rosa" de los "sueños", de las "galerías del alma" (Machado, 1953: 87), etc., no se refugia en esos éteres, sino pretende penetrar en la realidad misma o en su sentido o en el de la vida y la muerte, es decir, pretende clarificación.

A este malentendido se puede deber el hecho de que los primeros poemas de Charry Lara especialmente se entendieran muy literalmente y no se viera que en ellos y en su obra en general se encarna el tipo de poeta y de poesía esenciales. Ella tiene una semejanza con la concepción rilkeana de la poesía que puede explicarse con la difusión del autor de las *Elegías de Duino*en aquellos años, administrada celosamente por el director de los

cuadernos de *Cántico.* Pero esta posible suscitación y la comprensión literal de la obra de Charry Lara muestran que tampoco se comprendió la problemática de Rilke, es decir, corroboraban el hecho de que lacrítica no disponía de categorías para articular y divisar con transparencia los problemas de la nueva lírica. Por otra parte, el tipo de poeta que representa Charry Lara —sobre el que ha dicho lo pertinente en su prólogo a Eduardo Castillo (1981: 7)— apenas podía contar con un público sensible a estos problemas, que había sido acuñado por la larga tradición retórica hispana. Había sido educado además por los *Veinte poemas de amor* de Neruda, el *Romancero gitano* de Lorca o por el petrarquismo rezagado de algunos poemas de Jorge Rojas, por solo citar pocos ejemplos de lo que entusiasmaba en esos años, y no podía imaginar que el *eros* no es ni puede ser otra cosa que instinto sexual. Desde esta perspectiva, una lectura de *Nocturnos y otros sueños* (1949)[16], de *Los Adioses (*1963) y de *Pensamientos del amante* (1981) sólo permite decir generalidades (poeta con "nítida personalidad" (Aleixandre, 1991: 24) o destacar logros formales o manifestar una insatisfacción. Si es cierto, como dice un fenomenólogo, que en la pregunta se halla la mitad de la respuesta (Lipps, 1976: 63), entonces una pregunta desprevenida —permítase la tautología, pero la tradición del rencor hispano sólo conoce al parecer preguntas retóricas— a los textos de Fernando Charry Lara permitirá hacerle justicia, es decir, darles la palabra en vez de tratar que digan lo que espera cualquier lector en permanente estado de católica pubertad. Por otra parte, Fernando Charry Lara da sus claves con tanta claridad que resulta casi imposible malentenderlo completamente. Y así como en un artículo de 1963 sobre Aurelio Arturo reconoció transparentemente lo que debía al diálogo con el hombre y poeta extraordinario que fue Arturo (Charry Lara,

[16] Esta edición recoge los poemas publicados en el cuaderno n. 5 de *Cántico*(1944), cuya presentación anuncia la publicación del libro.

1975: 36), así también da a conocer el objeto de su pasión poética y las sedes e inseguridades que le depara esa pasión. Este objeto es la poesía misma. Charry Lara no la canta como Bécquer (2002: 47) en su conocida "Rima I" ("Yo sé un himno gigante y extraño/ que anuncia en la noche del alama una aurora") ni la postula como José Asunción Silva (1996: 38) en su poema "Ars" ("El verso es un vaso santo; poned en él tan sólo/un pensamiento puro"). Para Charry Lara la poesía no es ni un himno ni un vaso santo, sino algo huidizo que se divisa como un fulgor, una simultaneidad de lejanía y cercanía.

El poema con que inaugura *Nocturnos y otros sueños*, "Cielo de un día", traza la imagen de la Poesía:

> Sólo nubes el día, sólo, blancas, las nubes,
> Las nubes tan lejanas y el viento que las ciñe,
> Las nubes y el estío que brilla en las praderas
> Como dora la tarde, silenciosa, mi frente.
>
> (Tánto fulgor despierta en la memoria el sueño
> de un misterioso día que embriagó el corazón;
> Amé yo un claro cielo de tristeza sedienta
> Como la pesadumbre de los atardeceres;
>
> Dónde estará, de qué país, de qué horizonte,
> Como sol extraviado entre lentos crepúsculos?
> Yo lo canto, y sus nubes son el cielo perdido
> Que vaga en mis palabras como luz soñadora
> (Charry Lara, 1949: 17).

El poema puede parecer relativamente hermético —y relativamente claro— para quien, a sabiendas de que está frente a un texto poético, se atiene a la literalidad y a la propia espera sentimental, a las palabras "embriagó el corazón", "amé yo un claro cielo". Para ese lector la primera estrofa describe un paisaje en el que se encuentra el poeta. Pero el poema no se comprende puntualmente, es decir, como una descripción de momentos

sucesivos. Porque además de que el poema no es descriptivo, es una totalidad, es decir, ha de entendérselo como una imagen en la que los momentos expuestos de manera necesariamente sucesivos son momentos simultáneos de la visión. El poema tiene una construcción precisa. La primera estrofa contrasta dos elementos naturales, las nubes y el estío: "las nubes tan lejanas y el viento que las ciñe", es decir, algo huidizo, y "el estío que brilla en las praderas/ como dora la tarde, silenciosa, mi frente", es decir, algo cercano. Las otras dos estrofas entre paréntesis explicitan este contraste[17]. El "estío que [...] dora, silenciosa, mi frente", ese "tánto fulgor" recuerda el "sueño/de un misterioso día que embriagó el corazón": fue un sueño en el que "amé yo un claro cielo de tristeza sedienta" (el cielo de las "nubes tan lejanas"), "como la pesadumbre de los atardeceres" (es el "estío que [...] dora" como la tarde "mi frente"). ¿"Dónde estará" ese "claro cielo"? "Yo lo canto, y sus nubes son el cielo perdido/que vaga en mis palabras como luz soñadora". Ese "claro cielo", esas "nubes lejanas", ese "tánto fulgor", ese "misterioso día que embriagó el corazón" no es solamente el objeto del "canto", sino que "vaga en mis palabras como luz soñadora", es decir, es el "canto" mismo, que es cercanía (luz) y lejanía (soñadora) a la vez. La poesía como objeto de la poesía.

Como el ya mencionado poema de Jorge Guillén, "Más allá", este de Charry Lara es también programático. Toda la breve obra constituye un asedio poético a la poesía, un intento de asir no tanto el "himno" en que consiste ella para Bécquer, sino de desvelar su fuerza, su poder, hasta su omnipotencia, frente a la impotencia del hombre. Pero ese intento de desvelar el poder y la omnipotencia de la poesía en que consiste la poesía misma, se convierte en

17 A este procedimiento de poner entre paréntesis las estrofas claves de un poema, no simples enunciados accidentales, le dio Jorge Guillén en *Cántico* un valor expresivo destacado, esto es, el de la explicitación, como en la primera estrofa del poema programático de esa obra, "Más allá".

una especie de "panpoesísmo", por así decir, en el que todo está sometido a su poder denominativo y bautismal, pero también a su poder de crear ultimidades, esto es, de llevar todo a la explicación última de lo inexplicado y ya no explicable: la muerte y el silencio, y las imágenes que se refieren a ello, como el mar. Este complejo de temas atraviesa como una apasionada desazón toda la obra de Charry Lara. Como ejemplos cabe destacar "El verso llega dela noche", "Tristeza del Oeste", "Tendido en el lecho" de *Nocturnos y otros sueños*, "A la poesía" de *Los Adioses*, "El suburbio", "La voz ajena", "Pensamiento del amante" de *Pensamientos del amante*. En todos ellos resuena con diversos ecos, con diversos acentos la comprobación que hizo en "Cuerpo solitario":

> He venido a cantar sobre la tierra las cosas
> que se olvidan o se sueñan,
> He venido a buscar una respuesta con palabras
> que no recuerdan nada.
> Apenas se oye la vida girar en torno de los seres;
> Nadie contesta… (Charry Lara, 1949: 71).

En la brevedad de estas líneas se reconoce la coincidencia con concepciones centrales del mundo y de la vida de dos príncipes de las letras de lengua española: Quevedo y Borges. Las "cosas que se olvidan o se sueñan" recuerdan versos de la primera estrofa del poema que Borges dedicó a Alfonso Reyes en su muerte: "El vago azar o las precisas leyes/Que rigen este sueño, el universo" (Borges, 1974: 829) y las líneas "Apenas se oye la vida girar en torno de los seres; /Nadie contesta…" parecen un eco del intenso soneto de Quevedo: "¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?"(Quevedo, 1963: 4). Pero estas coincidencias no se pueden remitir a lecturas, sino a la intensidad y a la pasión de quien ha "venido a buscar una respuesta" con palabras vírgenes, palabras que bautizan, es decir, con la poesía. Son respuestas que mientras no se encuentren, dejan al mundo en blanco o lo hacen aparecer como un más allá terrenal,

como carencias. Del mismo modo como en el poema inicial de *Nocturnos y otros sueños* la construcción se funda según el principio de los círculos concéntricos, así también se realiza la busca de la poesía, delas respuestas que han de crear al mundo, dela busca infinita: las imágenes y los estados de la soledad, de la noche, del silencio, del mar, son el eco de esa busca infinita que culmina sólo en la muerte:

> Tras sigilosos pasos voces ecos
> Eterna eterna ven
> Gesto callando sombra que sospecha
> el aire
> Pero al desvanecerse de nuevo tus
> huellas
> Como al final el cuerpo será noche
> Otra vez insoldable tu luz fuera del
> tiempo
> (Charry Lara, 1981: 50-1).

La ultimidad que es la poesía buscada se identifica con la ultimidad de la muerte. Las dos son un límite supremo que excluye cualquier pregunta, cualquier reflexión. Esta tarea de preguntar y de reflexionar sobre esa ultimidad que es la muerte corresponde a la prosaica metafísica, o la meditación religiosa o a la especulación desesperada e histriónica de tipo unamunesco, esto es, a una retórica teologizante. Como en Luis Cernuda, como en Jorge Guillén, como en Gottfried Benn, como en Alfonsina Storni o en Alberto Girri, por sólo citar ejemplos al azar, la metafísica religiosa tampoco atrae el interés de Fernando Charry Lara. La poesía y la muerte son simplemente una ausencia profunda experimentada vitalmente (lo testimonia el poema que cierra *Nocturnos y otros sueños,* "El hermano"), son como, en el poema de César Vallejo "Los heraldos negros":

golpes en la vida tan fuertes… Yo no sé! [...]
como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma… Yo no sé!
—Son pocos; pero son… Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbarosatilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.
(Vallejo, 1968: 51)

Ante esa ausencia profunda e intensa, calla la reflexión. Ella puede ser “La voz ajena”:

La palabra del intruso que deshizo
Vuelta ceniza la luz de aquel instante
(Charry, 1981: 32).

Esta voluntaria carencia de reflexión caracteriza los ensayos sobre poesía que Charry Lara recogió bajo el título *Lector de poesía*. En ellos no se encuentran planteamientos poetológicos, ni él pretende desarrollarlos. Sus páginas no contienen ni teoría de la literatura, como la *Biografía literaria* de Coleridge o los *Fragmentos* de Friedrich Schlegel y Novalis, ni crítica literaria. Se asemejan más bien a lo que los hermanos Schlegel llamaron “características” (1801), esto es, diálogo con sus cofrades sobre su pasión común. Las características de los Schlegel son además de diálogo, un espejo en el que el autor reconoce algunos de sus rasgos en el interlocutor. Es decir, que las características suponen y reconocen la subjetividad de los cofrades y la propia. De modo semejante, el “lector de poesía” Charry Lara destila de la “historia” literaria que traza fragmentariamente en ese libro de diálogos el rasgo esencial que también lo caracteriza. Sobre Xavier Villaurrutia escribe, por ejemplo: “La crítica de la poesía constituye en él un ejercicio poético y es desde el punto de vista de su fervor por la poesía como puede interpretarse el conjunto de su obra” (Charry Lara,

1975: 25). Alhablar de Borges, Charry Lara precisa el objeto de ese "fervor por la poesía". Esta es, como dice Borges, "inmortal y pobre" (Borges, 1974: 221), que Charry Lara entiende, con Borges, así: "apenas una ráfaga de adoración ante aquello que nos sigue siendo impenetrable" (Charry Lara, 1975: 150).

En el espejo de los cofrades, Charry Lara traza una determinada imagen del poeta y de sí mismo que aunque tiene viejos antecedentes histórico-literarios con multitud de variaciones (especialmente desde Hölderlin), no es comprensible sola y exclusivamente desde el punto de vista de la historia literaria. Esta imagen del poeta que él traza y ejemplifica tiene sus precisos antecedentes históricos, esto es, la situación del poeta y de la poesía en la sociedad burguesa, la que se perfiló con la Revolución francesa. Pero esta imagen y la sed, la nostalgia de perfiles nítidos, de realidad, de plenitud, de sentido de la vida que la caracterizan es específicamente hispana. En ésta, la obsesión por un más allá que niega a la más elemental realidad y que castiga a la vida, sirvió, en el decurso de los siglos, de pretexto para tender sobre ese mundo un velo de desesperanzas, de humillaciones, de aniquilaciones y tergiversaciones, de irrealidades. Este temple general de una sociedad hispana que como la colombiana se aferraba a la irrealidad, a la arrogancia injustificada de los portadores de la luz y a la negación de la humanidad que ellos encontraban en los demás, este horizonte vital de un mundo al revés, dejó huella en la imagen del poeta y en la praxis poética de Fernando Charry Lara. Pero la desesperanza, la nostalgia, la sed, el silencio, la necesidad de realidad, son a la vez un desafío. Y Charry Lara lo aceptó y le dio una respuesta. Tal respuesta caracteriza a la poesía moderna: la poesía es un más allá terrenal, es decir, lo que da las respuestas últimas a las preguntas últimas de la vida se encuentran en este mundo. Charry Lara comparte esta actitud con Luis Cernuda, con Borges, con Jorge Guillén, con el último Juan Ramón Jiménez, con Rilke, entre otros muchos más. Ese reconocimiento de la realidad terrenal tiene en cada uno de

ellos un acento peculiar. Jorge Guillén no solamente la reconoce sino que la afirma, Borges destruye el fundamento teológico de la negación de la irrealidad, lo vuelve al revés y da al sueño, en que consiste el universo, la función de descubrir insólitas e inéditas posibilidades de la realidad terrenal. Charry Lara la reconoce y espera el fulgor que venga a iluminar sus contornos y a bautizarla con palabras nuevas.

Entre los poetas colombianos que surgieron gracias a las suscitaciones de Piedra y Cielo—y todos los que siguieron cronológicamente a dicho grupo sea para afirmar sus procedimiento o para cambiarlos o sustituirlos son inexplicables sin el retorno del legado de Darío a través del modelo español— sólo Fernando Charry Lara logró dar a la poesía una dimensión profunda. Su concepción de la poesía como algo inalcanzable pero cercano excluyó toda retórica: la patriótica, la de la muerte, la de la nada, la de los signos y los lamentos. Excluyó también el brillo y la pirotecnia, sea la de tipo nerudiano o la de tipo coloquial. En cambio intentó divisar las profundidades últimas de la poesía, consciente del riesgo de no llegar a ellas, es decir, trazó una incógnita y con ello puso al poeta en vilo, lo aproximó al filósofo o, dicho más exactamente, recordó una vez más el punto de partida común de la filosofía y la poesía. No son muchos los poetas de lengua española que hayan resistido a la tentación de ejercer la retórica diversa que anida en la tradición frívola de la majestuosa lengua española —Blanco White, Valle Inclán, Borges la pusieron al descubierto— y a exponerse, por eso, a una valoración misericordiosa de sus esfuerzos. Fernando Charry Lara es uno de ellos.

## Sobre una antología de Andrés Holguín

Toda antología es cuestionable, si de antemano no se explican detallada y claramente los criterios que han servido para la selección. Para esta excelente y útil compilación, Andrés Holguín apenas los ha insinuado en el prólogo: aunque no cita a Carlos Bousoño y a Dámaso Alonso, se inscribe él en esa corriente seudomística que, sin esfuerzo alguno, afirma la indefinibilidad de la poesía y para conocerla se hunde en el encantador engaño de la intuición. Sentadas estas inseguras premisas, el crítico o el antologista puede construir un aparato terminológico, como el extravagante de la estilística de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño para demostrar la objetividad de su intuición, o lo que es más sincero, como en el caso de Andrés Holguín, confesar sin más que su criterio es muy personal. Pese a que Holguín habla de "lirismo" (Holguín, 1974a: 11), de "rigor estético" (13) y de otros términos de género parecido, lo que él presenta no es una antología crítica sino un sumario comentado de la poesía colombiana desde 1874 hasta 1974, que según su buen gusto merece considerarse como memorable. En dos puntos esenciales de su prólogo cita Holguín a Bergson y a Dilthey, como si desde entonces la teoría literaria no hubiera conocido autores más certeros, desde Valéry hasta Staiger y Brooks o Wimsat, por no citar las discusiones sobre la teoría poética de los grandes líricos del siglo pasado sobre Hölderlin, Schlegel, Novalis y Coleridge, por ejemplo, y que le hubieran permitido formular su tesis de manera más plausible, si no —lo que resulta inevitable— ponerla en tela de juicio y aclararla como lo que es: inconsistente opinión de eso que se suele llamar persona culta. Con esto no se trata de provocar por millonésima vez una discusión sobre si la poesía es o no definible (Holguín, 1974a: 9).

La pretensión escolástica y escolar de formular respuestas a toda clase de preguntas y problemas a la manera del catecismo Astete ha dejado de ser, hace tiempos, una necesidad primaria de la filosofía. Las definiciones —como la poesía es, la filosofía es, la sociología es— nunca han estado al comienzo de una reflexión sobre el tema, sino al final, como conclusiones resumidas del análisis y la elucidación. El problema de si la poesía es o no definible es un seudoproblema, como la solución que suele dársele y que se resume en esta frase del prólogo: "La intuición estética es mejor guía que todo razonamiento, y se convierte, en última instancia, en suprema forma de conocimiento" (Holguín, 1974a: 10). Eso es una seudorespuesta.

Desde la torre del místico, la selección de los poetas y dentro de ellos de sus poesías memorables carece de auténticos problemas. Al menos de dos problemas fundamentales: el de la crítica y el de la historia. La crítica y el análisis se reducen a impresionismo, ni siquiera llegan a una modesta interpretación. La historia queda fuera completamente: en ninguna de sus formas conocidas puede traerse a cuento, aunque es evidente que una antología de poesía que abarca cien años tiene que tener en cuenta las diferentes concepciones de lo que fue la poesía, y que no puede satisfacerse con designaciones problemáticas como romanticismo o surrealismo o muchas más. Las concepciones de lo que es poesía, de lo que debe ser la poesía dependen siempre de normas y valores sociales, pues es una determinada sociedad en su compleja estructura y en su condicionamiento económico la que impone, por muy variados caminos, lo que debe ser bello, lo que debe ser poesía.

En el período que Holguín llama de la Generación de *Mito*, por ejemplo, por poesía se entendía lo metafórico, la destreza de crear imágenes: era una concepción epigonal, a la que concluían los modelos vigentes entonces, esto es, la Generación del 27 de España, con su supuesto gongorismo y los residuos de la vanguardia. Considerada esta concepción (que ejemplifica Cote Lamus) en su

contexto histórico, el descubrimiento de la metáfora atrevida y la reducción de la poesía a ella implicaba primeramente no una simple cuestión de estética literaria, sino un significativo gesto de alcance indirectamente social y político y que cabe resumir con una fórmula de la sociología, el gesto de la innovación. Dentro de esta innovación —para seguir con el ejemplo de Cote— resultaba apenas lógico el que se modificara la temática, es decir, el que se recibiera todo tema que fuera nuevo por su tratamiento y que no aparecía en la gozosa generación que precedió a ésta de *Mito*. Podría ser el tema virulento en Hispanoamérica del erotismo, suscitado en Gaitán Durán por la lectura de Bataille, o el de la muerte, que sugirió Rilke, como en Cote Lamus, pero que tanto en el uno como en el otro caso resultaban extraños, tanto por lo atrevidos (al menos en Gaitán) como porque ellos venían de autores europeos que con el tratamiento de esos temas respondían, de manera conformista o anticonformista, a problemas específicos de una sociedad y dentro de una tradición específica que históricamente muy poco tenían que ver con la artificial sociedad culta de Bogotá. El no mencionar siquiera estos hechos históricos, le permite a Holguín apuntar en sus comentarios líricos (que él considera, al parecer, análisis) a la poesía de Cote, que tras una determinada evolución él llega a una visión cósmica de la muerte y que en sus poemas, "estos dos poetas, Gaitán Durán y Cote Lamus, vivieron íntima y profundamente su proceso mortal" (Holguín, 1974b: 140).

Aquí hace Andrés Holguín considerables confusiones. Favorecidas por las circunstancias, esto es, la rilkeana temática de la muerte, es decir, un elemento puramente libresco, y por el accidente que de modo contingente cortó la vida de Cote Lamus —quien en este sentido nada tenía en común con Rilke a quien malentendió en las traducciones conocidas entonces—, dichas confusiones adquieren el carácter de evidencia sentimental, que a su vez equivale a una vacuna contra la crítica.

Pero con estas observaciones sumarias sólo se quería poner de presente que la generación llamada de *Mito* y ninguna otra generación, pueden verse sin tener en cuenta lo que sus componentes entendían de manera expresa o tácita por poesía, y que esa comprensión no es sólo estética sino que refiere inmediatamente a una determinada situación social. No en el sentido de ideología tal como la entiende el marxismo vulgar. Para seguir con el ejemplo, en esta generación se repetía una vez más el gesto rebelde del largo romanticismo, pero no, como a fines del siglo pasado y en la era brillante de la bohemia, como signo de protesta, sino con intenciones positivas de emancipación: emancipación de convenciones literarias (del mundo positivo a que había llegado Piedra y Cielo) y de una emancipación de convenciones morales (como en Gaitán Durán con su temática del eros). En toda la historia de la poesía, la concepción de lo que ella debe ser —transparente en el ejercicio mismo de los poetas— implica también una concepción de la figura del poeta y de su puesto en la sociedad, en su determinada sociedad. Así el poeta modernista, caricaturizado en tantas novelas de Hispanoamérica y España, fue en sus figuras más ejemplares, la paradójica combinación de un marginado social que glorifica un mundo puramente cultural de aristocracia dorada, y que resulta tanto más paradójico si se piensa que ese mundo venía de París por el camino de la literatura, pero también por el de las mercancías, los estilos arquitectónicos, las modas, de las que no se escapó la provincia siquiera. A falta de monografías sobre historia de la cultura de ésta, y otras épocas, basta recurrir a las novelas del tiempo escritas algunas con intención documental, casi siempre autobiográfica, como por ejemplo *El malmetafísico* (1916) del argentino Manuel Gálvez. O basta recurrir, para citar otro ejemplo casual, a las fotografías de los banquetes de escritores y políticos de aquella época para c o m p r o b a r cómo en los salones y comedores de cafés y hoteles el marco criollo se veía sofocado por los estucados y los cuadros de gusto parisiense. Juan

Espejo en su biografía del joven César Vallejo (1960) reproduce algunas de las fotografías de las comidas celebradas en Trujillo. No solamente el gran burgués era opulento, una cierta opulencia estética, si así cabe llamarla, adornaba las ciudades, los cafés, sitios en que los bohemios se reunían para soñar, beber y protestar, y para hacer literatura según determinados ritos —hechos famosos en las tertulias memorables de cada ciudad capital y capital de provincia en todo el mundo de lengua española: recuérdese porque las resume a todas grotescamente, la de *Luces de bohemia* (1920), de Valle- Inclán— y que ya en la época de la llamada generación de *Mito* habían adquirido otro carácter.

Una antología, más aún si se llama crítica, tiene que tener en cuenta estas transformaciones, y otras más, de lo que se entiende o entendió como poesía y como poeta, en una determinada época, para seleccionar de acuerdo con su condicionamiento histórico los poetas y las poesías desde la privilegiada posición que da la distancia histórica. En este caso la intuición estética no resulta ser la "suprema forma de conocimiento" (Holguín, 1974a: 10), sino lo que es la intuición en general, la suprema forma del desconocimiento. La distancia histórica no significa en este caso, ni en ningún otro, una peculiar forma de senilidad: el anciano que está de vuelta (y de ida) mira desde el trono insolente de sus canas a los que él aventaja en múltiples decenios y comprueba ya lejos de la batalla, que "cualquier tiempo pasado fue mejor" (Jorge Manrique). Distancia histórica significa que el contemporáneo que se ocupa con uno o varios pasados, más o menos inmediatos, está en capacidad de disponer de un panorama de los tortuosos caminos que siempre ha seguido la literatura hasta llegar al presente. La distancia histórica es la capacidad de ver desde el presente lo que en el pasado tenía o tuvo carácter *seminal* —para decirlo con una palabra horrenda, tomada del actual lenguaje de la dominación, el inglés—. Para explicarlo con ejemplos, o mejor con un ejemplo. No hace falta recurrir a Hegel para apuntar que con la aparición de la sociedad

burguesa en su forma ya constituida —esto es desde la Revolución francesa— se cumplió el fin de lo que Hegel llamaba "la poesía del corazón" (Hegel, 1986: 393) y se inició el dominio de la prosa (es decir, según Hegel, de la reflexión y de la epopeya burguesa, esto es, la novela). Antes que el famoso filósofo, esto también lo había observado la inteligente y fina Germaine de Staël y porque además lo comprueba la historia literaria de la modernidad cada vez con mayor insistencia. En resumen eso significa que la literatura se ha vuelto cada vez más prosaica, esto es, o bien intelectual o bien trivial. Lo que al parecer Andrés Holguín llama lirismo no es ni lo uno ni lo otro. Y es curioso —sea dicho de paso— que un conocedor de la poesía francesa como es Andrés Holguín no se haya dado cuenta de esta tendencia que otro conocedor de la misma poesía (Antonio Machado) llamó, en uno de los apuntes de *Los complemetarios,* la desintegración de la poesía (Machado, 1964: 701). Otro conocedor de la evolución de la poesía europea, Jorge Luis Borges, actor en España de las emocionadas escenas con que la vanguardiaquiso mostrar las conclusiones de esta evolución general en el mundo, supo encontrar a su regreso a Buenos Aires, tras su intensa experiencia y su directo conocimiento de la literatura europea los valores modernos de una poesía como la de Evaristo Carriego, prosaico cantor de los suburbios porteños. Gracias a Borges, Carriego ocupa en la literatura argentina el puesto que, por eso, ha perdido merecidamente un Guido Spano. Ocupa el puesto que corresponde históricamente al bardo prosador de la barriada. Ese puesto corresponde en Colombia a Julio Flórez, al hábil y diestro versificador de la vida prosaica cotidiana de Colombia, a quien Andrés Holguín no encontró digno de figurar en una antología de la poesía colombiana en la que incluyó el soneto "La catedral de Colonia" de Juan Lozano y Lozano.

Julio Flórez no tiene importancia solamente por su prosaísmo sentimental, que constituye, como en Carriego, una posibilidad de la poesía moderna (en él, es cierto, sólo como posibilidad), ni por

el caudal de "sentimientos" populares —pero no sólo populares— que un narrador de talento hubiera podido aprovechar (como lo hizo Borges con Carriego, y también con su poesía), sino también por su carácter representativo de un momento de la historia de la poesía y de la sociedad colombiana. Su valor no es sólo documental, es también poético. Del mismo modo, Holguín no incluyó a Rafael Núñez, cuya poesía, prosaica a nivel diferente de la de Flórez, constituye otra posibilidad de la poesía moderna, apenas tenida en cuenta en Colombia. De valor es en la antología el haber reducido considerablemente la selección de Guillermo Valencia, quien de no ser por el mito que lo rodea, no merece figurar. Dentro del modernismo, visto en amplitud, fue él un ejemplo de asimilación postiza, y su versificación no alcanza siquiera de lejos la riqueza de la versificación de un modernista, Valle-Inclán, cuya poesía apenas se menciona. A medida que se acerca al presente, la antología se convierte en un florido santoral lleno de talentos, de esperanzas, de milagrosas apariciones. La concepción que tiene Holguín de la poesía justifica cualquier cosa, así por ejemplo la inclusión de la precoz Gloria Inés Arias, cuyo poema contrasta con todos los intentos, mejores o peores del contexto en que se encuentra, y que suena a la inocente caricatura de un Rilke pasado por agua bendita.

Pese a estas observaciones —a las que podrían agregarse muchas más— la antología presta un servicio, y quizá el mejor sea el de las objeciones que se le puedan hacer a ella desde diversos ángulos, el de las discusiones que provoque. Desde el punto de vista puramente histórico-literario y crítico —si se entiende la palabra en el sentido amplio que hoy tiene en la práctica de la ciencia literaria— la antología requeriría un tercer tomo complementario en el que se recupere el trabajo elemental e indispensable que el autor no hizo, a pesar de que tuvo los materiales necesarios a la mano, es decir, bibliografías precisas, consecuente ordenación de las biografías (muchas de ellas nebulosas) y de las notas a pie de

página, indicación de fechas de los poemas, y de los libros de los que se han tomado las piezas elegidas.

Y prestaría un servicio considerable, si en una nueva edición, el autor escribiera un prólogo más fundado, si recogiera los comentarios líricos con los que él pretende llevar de la mano al lector, los convirtiera en auténtica crítica y análisis y los llevara al prólogo en forma concisa. La inclusión de García Márquez es sin duda un tributo a la merecida fama mundial del autor, pero si la justificación que da Holguín al hacerlo no tuviera el carácter de excepción, entonces en la selección de Rivera no podría faltar un trozo de *La vorágine*. Si tiene carácter de excepción, entonces cabe concluir que el concepto de poesía del autor es simplemente un pretexto para la amable arbitrariedad con la que un diletante con buen instinto estético recoge un florilegio de las poesías que él considera bellas y las presenta a un círculo de damas, más o menos otoñales y más o menos "culturizadas", para las que no es indispensable que en la selección haya auténtico rigor, que tenga en cuenta la historia y la moderna ciencia literaria. Basta con que la empresa resulte bonita. Eso también tiene su función social: recuérdense los salones literarios presididos en el siglo pasado o adornados por damas de los que salió tanto abogado poeta y hasta presidente de alguna república. Recordando la inclusión del soneto de Juan Lozano y Lozano, en la antología, cabe preguntar al autor de ella: ¿Quiso él hacer también "una mole de encaje" (Lozano y Lozano, 1974: 289)? De tanta arandela le resultó una mole de ilusión. Ojalá que ella no conduzca a una "parálisis del viento" (289). De todos modos, "Delante a su fachada" (289) hay que decir que en el título del "arco ojival de la portada" (289) sobra la palabra crítica.

# Sobre el Panorama inédito de Santiago Mutis

Este *Panorama* compilado por Santiago Mutis carece de un prólogo o un epílogo en el que se expongan los criterios de selección de los poemas de cada uno de los autores recogidos. ¿Se trata de poemas inéditos que forman parte de una obra en marcha o de poemas inéditos que los poetas no han decidido publicar o de poemas inéditos de épocas anteriores de la evolución de cada autor y que éste desecha del todo o espera integrar en una nueva serie? Por las fechas colocadas en cada sección dedicada a un poeta puede suponerse que se trata de una selección hecha con los diversos criterios mencionados más arriba como preguntas. Con todo, para poder apreciar el desarrollo inédito de la poesía colombiana entre 1970 y 1986, sería necesario justificar la diversidad de criterios y también el lapso que se ha escogido. Y ello obligaría a un ordenamiento diferente del generacional que, sin duda, ha servido de principio a la elaboración del *Panorama.* ¿Por qué se escogió el cuestionable y mecánico principio generacional? Como el recopilador no explica los principios que lo guiaron, cabe deducir que el criterio generacional es sólo una suposición, es decir, que el compilador se ha guiado por las fechas de nacimiento de los poetas, lo cual es una considerable abreviatura de la noción de generación.

Pese a ello, el *Panorama* agrega a los tipos de antologías (y la compilación de Santiago Mutis es necesariamente una antología) conocidas, esto es, la "antología consultada" a los poetas mismos o la antología de los poemas preferidos por grandes figuras de la cultura, uno más que, mientras no sepa cómo y quién eligió los poemas, cabría llamar "antología consultada de la poesía inédita" o simplemente "antología de la poesía inédita". Es efectivamente una novedad, pero precisamente por eso, exige una fundamentación

para que la novedad no se convierta, antes de haberse desarrollado, en una especie de directorio y muestrario de los poetas y sus producciones y en una anti-antología y aún anti-panorama (el panorama se guía por las cumbres y abarca sólo muy difusamente el resto; no es un mapa) en donde se registra a "todos los que son". ¿Pero se encuentran en él, realmente, a "todos los que son" o creen serlo? ¿Cómo captar, para ser fiel al concepto de inédito, a los poetas colombianos de ese lapso que por diversas razones —extremo rigor consigo mismo, imposibilidad de publicar o de acceder a las empresas editoriales, por ejemplo—son absolutamente inéditos, pero que pueden o podrían ser estéticamente más valiosos que los conocidos? La recopilación de Santiago Mutis debería llamarse más exactamente "Panorama (o Antología) de los poemas inéditos de los nuevos poetas colombianos que, en general, ya no son inéditos". Y entonces cabría preguntar: ¿Qué agrega al conocimiento y valoración de los poetas ya publicados en su gran mayoría este Panorama de sus poemas inéditos? Un poema inédito de Mario Rivero, con suya selección se inaugura el *Panorama*, como "La balada de Maese Villon", por ejemplo, obliga a concluir que es un homenaje a León de Greiff que no lo honra porque León de Greiff es, como rubendariano esencial, un poeta que practicó la máxima de Darío: la poesía es mía en mí (Darío, 1977: 244). Lo mismo ocurre, para citar otro ejemplo, con el poema "Estación" de Jaime García Maffla: es un homenaje al Jorge Guillén de *Cántico*, pero ese ejercicio guilleniano del poeta colombiano no honra a su modelo, pues carece del presupuesto intelectual denso que configura la forma del poeta español. Pero estos y otros ejemplos que cabría aducir serían del todo insuficientes para deducir, confirmando una frase de Borges, que la literatura de lengua española (Borges se refiere a la literatura española) "siempre vivió de las descansadas artes del plagio" (Borges, 1998: 153). Lo único que cabría decir es que estos y otros poemas semejantes merecen seguir siendo inéditos y que muchos decenios más tarde, cuando se prepare la edición crítica de la obra poética

de algunos de los poetas que recoge este *Panorama*, estos poemas, ripiosos, cuando se los considera aisladamente, encontrarán su adecuado lugar en el aparato crítico que reconstruya la génesis de la obra del respectivo creador. Por esto, todo lo que se pueda deducir de la lectura de este *Panorama* tiene carácter hipotético no solamente porque la obra de estos poetas, especialmente la de los más jóvenes, se encuentra en proceso de configuración sino porque los poemas inéditos no son fundamento suficiente —son curiosidades o ripios, principalmente—para hacer afirmaciones de carácter general. Para eso sería necesario tener disposición una antología temática de la poesía publicada que tenga en cuenta no sólo para su elaboración sino para la elaboración del prólogo o del epílogo, la recepción de la obra de los poetas escogidos.

Hipotéticamente, pues, cabe afirmar que en la poesía colombiana del lapso 1970-1986 predominan temáticamente lo autobiográfico patente como el amor, la contemplación del mundo circundante, el Yo mayúsculo. Esto que podría considerarse como una característica esencial de la subjetividad de la lírica no es en realidad subjetividad sino una forma de narcisismo que, como tal, constituye no solamente una huida de la realidad sino una incapacidad de traducir poéticamente la sangrienta, degradada y confusa realidad colombiana sin caer en ese supuesto realismo verbalmente combativo y eclesial que propagó el Archiduque de la Isla Negra en su canto de amor al Padrecito Stalin de su *Canto general* (1950; parte III de la sección "Que despierte el leñador"). Concomitante con esta incapacidad de penetrar poéticamente la realidad más imperativa e intimidante y condicionada por ella es la incapacidad de configurar un lenguaje y formas que expresen la dramática densidad de esa realidad sin hacer "poesía política". La violencia en el siglo XX provocó poemas como "Grodek" de Georg Trakl, publicado en 1914, el año de su muerte; *España aparta de mí este cáliz* (1939) de César Vallejo y la obra poética de Paul Celan, de la que se destaca la "Fuga de la muerte" por sólo citar

los ejemplos cumbres. Especialmente en Celan, esta experiencia universal de la violencia lo llevó a considerar la poesía como silencio y opacidad, como la forma con que la mudez producida por la violencia se expresa poéticamente. El resultado es un poesía a primera vista hermética y a veces impenetrable, pero ya el punto de partida de su poética, esto es, la expresión de la mudez que causa el espectáculo de las violencias implica no sólo una confrontación con la realidad sino una busca de formas expresiones nuevas y, especialmente, adecuadas para desentrañar serenamente el nudo que está detrás de la violencia. Esta mudez no se satisface con los hallazgos (de la "Fuga de la muerte": "La muerte es un maestro que viene de Alemania" (Celan, 1975: 41), con lo cual se refiere al genocidio de los judíos por el nacionalsocialismo, entre otros), de modo que la expresión de esa mudez pone permanentemente en tela de juicio precisamente a esa expresión. Y ese cuestionamiento o autocuestionamiento de la poesía —que Celan corrobora teóricamente invocando a Mallarmé— excluye la posibilidad de cualquier forma de retórica tópica.

No cabe duda de que la mención de Trakl y Celan como ejemplos de una poesía que se enfrenta con una realidad violenta y que sabe transponerla su lenguaje, enriqueciéndolo, tropezará en Colombia con susceptibilidad y la suspicacia de quienes muy por el estilo del figurón castizo, satisfechamente inculto y grasosamente patriotero que pintó Mariano José de Larra en artículo de costumbres "El castellano viejo" (1832), convierten su ignorancia en pilar de la soberanía nacional. Para eso pueden invocar las diversas teorías sobre la dependencia como la formuló —consecuentemente con su marxismo elemental, esto es, aplicando la dependencia económica al campo de la filosofía—hace 20 años el Jaime Balmes de la izquierda peruana, Augusto Salazar Bondy con su folleto *¿Existe una filosofía de nuestra América?*(1968). Esta y otras teorías de la dependencia parecen no conocer los procesos de formación de la especificidad cultural y de la dinámica de la

originalidad. Pues originalidad no es posible sin el estadio previo de la dependencia, es decir, sin asimilar y poner en tela de juicio la dependencia no hay especificidad. Los ejemplos mencionados sólo quieren indicar que ha habido y hay una posibilidad de expresar poéticamente la mudez que han ocasionado las violencias del siglo XX. En la discusión crítica con estas expresiones se puede desarrollar la expresión poética de la variante de mudez que ha producido en Colombia la versión nacional de la violencia universal en este siglo. Pero eso exige que el poeta sea *poeta doctus*, que considere la poesía no como la simple manifestación de una espontaneidad del sentimiento, sino como la conjunción de espontaneidad y reflexión, de espontaneidad y cultura que disciplina la espontaneidad y la impresión, la enriquece y la configura.

Los grandes hitos de la poesía colombiana: José Asunción Silva, León de Greiff, Rafael Maya, Aurelio Arturo, Jorge Gaitán Durán, Fernando Charry Lara, Fernando Arbeláez (en su segunda fase especialmente) significaron una desverbalización de la poesía o, dicho de otra manera, un deslinde entre poesía y demagogia, así sea la leve de la cotidianeidad. Este proceso fue suspendido por la praxis del anacrónico *épater le bourgeois* del nadaísmo. Hay otros factores políticos y sociales que contribuyeron a ese retroceso y que posibilitaron el nadaísmo, como la paulatina descomposición de la vida política y social y la ceguera ante los problemas sociales. A todos ellos sucumbió fácilmente, con la ayuda del nadaísmo, el desarrollo de la poesía colombiana.

Este *Panorama* permite percibir las huellas de ese retroceso. Con todo, la antología no proporciona material suficiente para diferenciar esta afirmación, y tampoco para suponer que ese cuerpo inédito de la poesía colombiana de un breve lapso se encuentran pasos seguros para salir del empobrecimiento al que ha llegado la poesía colombiana. Unas muestras, como los poemas de Fernando Garavito o el poema "Interior" de Orietta Lozano, por sólo citar dos ejemplos, dejan abierta la pregunta por el desarrollo posterior de los

poetas. Pero esta pregunta es evidente para casi todos los poetas del *Panorama*, al menos para quienes no han llegado a los 50 años.

Si la antología preparada por Santiago Mutis puede prestar un servicio, éste sería no sólo el de la recopilación primera o, si se quiere, el de una primera catalogación, sino principalmente el de incitar a un examen crítico del desarrollo de la poesía colombiana desde el punto de vista de los intentos de desverbalización para reconstruir su curva descendente que no sólo se debe al retroceso nadaísta y sus concomitancias políticas sociales, sino también a los sedimentos que dejaron la fascinación que ejercieron en los años 40 y 50 especialmente poetas como Pablo Neruda y León Felipe. En la reconstrucción de esa curva sería preciso preguntar por la escasa atención que se prestó a Aurelio Arturo y por los motivos complejos que, en cambio, llevaron a admirar a un poeta menor (frente a Arturo y a César Vallejo, por ejemplo) como Octavio Paz. No sería improbable que la reconstrucción de esa curva sacara a la luz una concepción inédita, en el sentido riguroso de la palabra, de la poesía, cuyo dominio en Colombia no ha permitido que se trace nítidamente el límite entre poesía y demagogia o, más precisamente, entre poesía y poetería.

Pese a los defectos esenciales de taller que vician este *Panorama*, una ocupación con él despierta preguntas e incitaciones múltiples como el de la clarificación de conceptos, la precisión de tareas (el título mismo exige clarificación de conceptos y consecuentemente precisión de la tarea panorámica o antológica), la investigación del horizonte político, social y cultural que explique el nivel estético de la poesía colombiana del lapso fijado por el compilador. Si se compara este *Panorama* con la *Antología crítica de la poesía colombiana. 1874-1974* (1974) de Andrés Holguín, no será difícil comprobar que la recopilación hecha por el filósofo "andino" sólo plantea preguntas relativas al antologista. Este defectuoso *Panorama*, en cambio, plantea preguntas relativas a la ciencia literaria y a la historia de la poesía colombiana. En sus lagunas consiste su mérito.

# Álvaro Mutis o la retórica del conservadurismo

De la obra poética de Álvaro Mutis suele ponerse de relieve la supresión de los límites de verso y prosa. El procedimiento se conoció en el mundo hispánico en la primera edición de *Azul* (1888) de Rubén Darío, pero pasó desapercibido aunque la literatura francesa lo popularizó con el *Gaspard de la Nuit* (1842) de Aloysius Bertrand y los *Petits Poèmes en Prose* (1869) de Baudelaire. La disolución de los géneros literarios fue un postulado del primer romanticismo alemán y tanto en Friedrich Schlegel, que lo definió, como en Bertrand y Baudelaire, que lo pusieron en práctica, estuvo acompañado de una reflexión sobre la poesía y sus tareas renovadoras. Esta tradición la transmitió a Colombia León de Greiff, quien asimiló el programa renovador de Aloysius Bertrand y en sus *Prosas de Gaspar* (1937) convirtió al personaje de la Nuit en uno de sus heterónimos y a Bertrand en cofrade poético. Con la figura de Gaspard pretendió Bertrand crear el prototipo del poeta incomprendido y salvar a la lengua francesa de la trivialización prosaica. Para eso cultivó la expresión rara y selecta que logra efectos musicales y plásticos. León de Greiff resumió esos dos propósitos en una de sus *Prosas de Gaspar*: "La poesía —yo creo— es lo que no se cuenta sino a séres cimeros, lo que no exhiben a las almas reptantes las almas nobles; la poesía va de fastigio a fastigio" (De Greiff, 1960: 274). Mutis se adhirió a esta poética y a su complemento, esto es, la concepción del poeta como "cincelador del Yo" de ese "maravilloso microcosmos" del "multánime y el multiforme Yo" (281). Pero la interpretó desde una perspectiva inmediata, es decir, ausente de la conciencia de los problemas que la nutren y mantienen su vigencia: los de la subjetividad y la crisis de esa subjetividad y respuesta a ella en la

sociedad moderna burguesa. La carente interpretación es legítima, pero además permite ubicar los planteamientos fundamentales de la poética elemental de Álvaro Mutis en el horizonte del desarrollo de la poesía moderna. En el *Programa para una poesía* (1952) postuló:

> Busquemos las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje, con ellas debe decirse el último acto. Con ellas diremos el adiós a un mundo que se hunde en el caos definitivo y extraño del futuro.
>
> Pero tiñamos esas palabras con la sombra provechosa y magnífica del caos. No del pequeño caos de entrecasa usado hasta ahora para asustar a los poetas-niños. No de esas pesadillas *ad hoc* producidas en serie para tratar ingenuamente de vacunarnos contra el gran desorden venidero.
>
> No. Unjámonos con la desordenada especie en la que nos sumergiremos mañana.
>
> Como los faraones, es preciso tener las más bellas palabras listas en la boca, para que nos acompañen en el viaje por el mundo de las tinieblas. ¿Qué habrían hecho ellos con sus untuosas fórmulas cotidianas en tan terrible y eterno trance? Les hubieran pesado inútilmente retardando la marcha y desvistiéndola de grandeza (Mutis, 1997: 72).

La concepción elitista de la poesía de León de Greiff se transforma en Mutis en una relación entre la poesía y el apocalipsis; las almas reptantes y “esas gentes que han de leernos a “nosotros” los poetas” (De Greiff, 1960: 274) en “el caos definitivo y extraño del futuro” y en el objeto de la poesía:

> De su torpeza esencial, de sus gestos vanos y gastados, de sus deseos equívocos y tenaces, de su “a ninguna parte”, de su clausurado anhelo de comunicarse, de sus continuos y risibles viajes, de su levantar los hombros como un simio

> hambriento, de su risa convencional y temerosa, de su paupérrima letanía de pasiones, de sus saltos preparados y sin riesgo, de sus entrañas tibias y estériles, de toda esa pequeña armonía de entrecasa, debe hacer el canto su motivo principal (Mutis, 1997: 73).

La enumeración de los vicios y defectos del hombre como objeto de la poesía despierta el recuerdo de *Los sueños* (1627) y de la poesía satírica de Quevedo y esperar que la realización de ese programa consistiera en una poesía satírica moderna. Sin embargo, esta potenciación e inversión de la actitud altiva de León de Greiff emparenta la antropología negativa de Mutis con la visión del hombre de los *Ejercicios espirituales* (1522) de Ignacio de Loyola. Éste recomienda a quien se ejercite espiritualmente que debe "mirar toda mi corrupción y fealdad corpórea [...] mirarme como una llaga y postema de donde han salido tantos pecados y tantas maldades y ponzoña tan turpísima" (Loyola, 1961: 189). La coincidencia de suscitación moderna con su interpretación semiteológica, la reactualización secularizada del catolicismo ignaciano de la Contrarreforma, determina la expresión de Mutis, es decir, su recurso a la imaginería y verbosidad barrocas. Sin embargo, esta coincidencia no es exclusiva de Mutis, pero ocurre con medio siglo de retraso. En su libro *Origen del teatro barroco alemán* (1925) Walter Benjamín citó esta observación de Víctor Mannheimer:

> Me parece que el sentimiento del arte de ningún período ha estado en el fondo tan emparentado desde hace dos siglos con la literatura barroca que busca su estilo como el sentimiento del arte de nuestros días. Interiormente vacío o excitado en lo más profundo, exteriormente absorbido por problemas técnicos que parecen relacionarse muy poco con cuestiones existenciales de la época —así fue la mayoría de los poetas barrocos y de modo semejante son, hasta donde puede verse, al menos los poetas de nuestra época que dan el cuño a su producción (Benjamín, 1974: 234-235).

Álvaro Mutis no dio cuño a la producción poética hispanoamericana de la mitad del siglo XX, pero su barroco es como el de los poetas a que alude Mannheimer: "Interiormente vacío o excitado en lo más profundo" y absorbido por una verbosidad que se relaciona "muy poco con cuestiones existenciales de la época". Esta abstención histórico-política puede considerarse como una reacción y rechazo a los excesos empobrecedores y dogmáticos de la llamada literatura comprometida del realismo socialista hispanoamericano de los años 30 a 60, aunque este rechazo es principalmente un efecto secundario de su profesión de fe política. En una charla con Juan Gustavo Cobo Borda explicó su opinión sobre la circunstancia de que:

> El último hecho político que me preocupa de veras es la caída de Bizancio en manos de los infieles en 1453. Soy gibelino, monárquico y legitimista […] Gibelino, en cuanto soy partidario del Imperio Romano Germánico en su lucha contra el papado y el poder temporal de la iglesia. O sea que yo fui vencido en Canosa. Monárquico, porque yo no concibo que se pueda obedecer a ningún poder que no tenga un origen trascendente. Uno no puede obedecer reglas inventadas por los hombres. En cambio, a alguien que ha sido ungido por Dios para gobernar a los hombres, lo entiendo, lo acato, y sus leyes son para mí la norma. Que en nuestros tiempos sea imposible cumplir ese ideal es culpa de los tiempos, no culpa mía […]. (Cobo Borda, 1997: 303)

Esta concepción simplificada de la historia no es sólo una *boutade* sino un presupuesto de su interpretación de la historia de Colombia y de Hispanoamérica. En la misma charla aseguró:

> Yo nunca he reconocido la Independencia ni las gestas de independencia, que no son más que una cadena ignominiosa de traiciones de oficiales del ejército español, radicados en las Indias, indigestados de lecturas de segunda mano de

> Juan Jacobo Rousseau, que creyeron inventar la república y la democracia con resultados tan catastróficos como los que conocemos: una secuencia interminable de guerras civiles, de sangre, de bestialidad y de violencia; y de una total falta de materia espiritual que nos define. Nosotros, gracias a esos oficiales traidores, Bolívar, San Martín y todos los otros cuyas estatuas pueblan nuestras capitales, cortamos el cordón umbilical que nos unía con mil años de historia (Cobo Borda, 1997: 304).

La indiferencia e iracunda interpretación delata una de las más profundas causas de las guerras civiles, de la sangre, de la bestialidad y la total falta de materia que nos define, es decir, del desgobierno. Los oficiales del ejército español radicados en las Indias, pero no sólo los oficiales, se llamaban criollos. Los científicos españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa, en su informe secreto de 1735 al Marqués de la Ensenada y a Fernando VI, publicado en 1825 bajo el título *Noticias secretas de América*, observaron sobre que los Criollos "cavilan continuamente en la disposición y orden de sus genealogías, de modo que les parece no tienen que envidiar nada en nobleza y antigüedad á las primeras casas de España" (de Ulloa, 1918: 95-96). Esta simulación de abolengo aristocrático se ahondó en el curso de la época republicana y cobró el perfil de un exilio igualmente simulado, que ejemplifica la exposición del medio familiar y social de José Asunción Silva en un ensayo de Carlos García Prada publicado en 1945. Éste asegura que los antepasados del poeta eran descendientes de "rancias familias nobles de Navarra y de Aragón […] que hicieron su hogar en Bogotá, y ese hogar era un refugio contra la barbarie que las rodeaba (García, 1985: 47). Los desarraigados deparan refugio contra una barbarie que no sólo desde el punto de vista de la estadística constituía la mera sociedad meramente colombiana (para decirlo variando una irónica frase de Borges sobre la opinión de los europeos sobre Argentina). El simulado exilio condujo a una ausencia mental del

país que ocuparon los criollos republicanos, a un vacío de merecida autoridad. El recurso de Mutis a su simple interpretación de la monarquía por la gracia de Dios, explica involuntariamente una de las causas de la nostalgia de los estratos sociales ascendentes por el hombre fuerte y de las condiciones que posibilitaron a sus manifestaciones como los caudillos bárbaros del siglo XIX y los dictadores del siglo XX. Este recurso es no sólo legítimo, sino comprensible. A pesar de su monarquismo, la concepción de la historia occidental e hispanoamericana de la época moderna, esto es, la negación de su decurso porque no fue como él dictaminó siglos después que ha debido ser, su exculpación de que ese decurso ocurrió contra su voluntad, no se diferencia esencialmente de la concepción marxista-leninista-estalinista de la historia, que condenó a épocas y figuras históricas, especialmente las burguesas, porque no fueron lo que han debido ser, el prefacio de la revolución proletaria eslava. Mutis se deslinda de la imperativa literatura comprometida y de su inquisición social-realista que esterilizó a la literatura hispanoamericana de los años 30 a 60 del siglo pasado. Pero ese deslinde, probablemente sólo instintivo, no nutrió ni suscitó impulsos reflexivos o fantásticos que se pudieran considerar a la altura de los ensayos, narraciones y poesías de Jorge Luis Borges o de Leopoldo Marechal, por sólo citar dos ejemplos que sientan medidas. La carencia de densidad intelectual de ese deslinde fue sustituida por una exuberancia verbal y de imágenes que satisface a un amplio público lector habituado a las sonoridades y monumentalidades de películas y transmisiones televisivas de coronaciones y bodas y funerales aristocráticos y de los llamados ídolos de masas, artistas de cine, futbolistas, industriales, etc. Estos hábitos confluyen en una corriente de la literatura en lengua española, la del barroco, que ya en su redescubrimiento por el llamado Grupo del 27 español reveló su fugacidad y superficialidad, como lo anotó uno de sus más sobresalientes representantes, Luis Cernuda. Pero estas dos circunstancias fomentan y corresponden

a una concepción de la poesía como formulación afortunada, sorprendente y paradójica de imágenes que determinan las expectaciones del público lector de lengua española. *Los trabajos perdidos* de *Los elementos del desastre*, que comunica el sentimiento de la creación poética, es también testimonio de la praxis de esa concepción:

> Por un oscuro túnel en donde se mezclan ciudades, olores, tapetes, iras y ríos, crece la planta del poema. Una seca y amarilla hoja prensada en las páginas de un libro olvidado, es el vano fruto que se ofrece.
>
> La poesía substituye,
> la palabra substituye,
> el hombre substituye,
> los vientos y las aguas substituyen…
> la derrota se repite a través de los tiempos
> ¡ay, sin remedio!
>
> Si matar los leones y alimentar las cebras, perseguir a los indios y acariciar mujeres en mugrientos solares, olvidar las comidas y dormir sobre las piedras… es la poesía, entonces ya está hecho el milagro y sobran las palabras.
>
> …Pero si acaso el poema viene de otras regiones, si su música predica la evidencia de futuras miserias, entonces los dioses hacen el poema. No hay hombres para esta faena. […]
>
> Los días partidos por el pálido cuchillo de las horas, los días delgados como el manantial que brota de las minas, los días del poema… Cuánta vana y frágil materia preparan para las noches que cobija una lluvia insistente sobre el cinc de los trópicos. Hierbas de dolor.
>
> Todo aquí muere lentamente, evidentemente, sin vergüenza: hasta los rieles del tren se entregan al óxido y marcan la tierra con infinita ira paralela y dorada.

> […]
>
> Poesía: moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza. Comercio milenario de los prostíbulos.
>
> […]
>
> El metal blando y certero que equilibra los pechos de incógnitas mujeres
> es el poema
> El amargo nudo que ahoga a los ladrones de ganado
> cuando se acerca el alba
> es el poema
> El tibio y dulce hedor que inaugura los muertos
> es el poema
> La duda entre las palabras vulgares, para decir pasiones innombrables y esconder la vergüenza
> es el poema
> El cadáver hinchado y gris del sapo lapidado por los escolares
> es el poema
> La caspa luminosa de los chacales
> es el poema.
>
> De nada vale que el poeta lo diga… el poema está hecho desde siempre. Viento solitario. Garra disecada y quebradiza de un ave poderosa y tranquila, vieja en edad y valerosa en su trance. (Mutis, 1997: 110-111)

El poema se ocupa del problema de la función y la naturaleza de la poesía, de su carácter doble: todo y nada, del poeta que escribe innecesariamente, en suma, del poema como objeto estético en el sentido general de la determinación de lo bello como "finalidad sin finalidad" o "placer sin interés", según Kant (1956). El problema fue propio del desarrollo de la poesía europea después de la inauguración de la "era mundial de la prosa" por la Revolución

francesa y su corolario, la sociedad burguesa, y del "fin del arte" (1955:277) que anunció Hegel. Ese problema se percibió tarde en el mundo de lengua española, pero César Vallejo lo formuló con agudeza y concisión en uno de los *Poemas póstumos*:

> ¡Y si después de tantas palabras
> no sobrevive la palabra!
> ¡Si después de las alas de los pájaros,
> no sobrevive el pájaro parado!
> ¡Más valdría, en verdad,
> que se lo coman todo y acabemos
> ¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!
> ¡Levantarse del cielo hacia la tierra
> por sus propios desastres
> y espiar el momento de apagar con su sombra su
> [tiniebla!
> ¡Más valdría, francamente,
> que se lo coman todo y qué más da…!
> (Vallejo, 1996: 352)

Álvaro Mutis prefiere la abundancia que se manifiesta como una seducción por la sonoridad del lenguaje y la heterogeneidad de los objetos que asocia. Eso tiene consecuencias estilísticas que no aminoran la plasticidad de las imágenes y la musicalidad de los poemas, sino más bien delatan la intención de causar efectos diversos en el público lector, como, por ejemplo, las tautologías. En el poema citado llaman la atención las frases: "Todo aquí muere lentamente, evidentemente" y ave "vieja en edad". La muerte es evidente, y la vejez de un ser viviente es la de la edad. Las tautologías ahondan el sentimiento de la muerte y la dignidad del "ave poderosa y tranquila", pero ese ahondamiento priva a las imágenes de la precisión que, según Borges, requiere toda imagen: "el deber de toda imagen es precisión" (Borges, 1928: 88). El sentimiento ahondado corre el peligro del sentimentalismo, del que no se exime Mutis.

En el poema "Tríptico de la Alhambra", de *Los emisarios*, por ejemplo, Mutis cuenta cómo un gorrión le deparó:

> de pronto la pálida suma
> de encuentros, muertes, olvidos y derogaciones,
> el suplicio de máscaras y mezquinas alegrías
> que son la vida y su agria ceniza cegadora.
> Pero también han llegado,
> en la dorada plenitud de ese instante,
> las fieles señales que, a mi favor,
> rescatan cada día el ávido tributo de la tumba:
> mi padre que juega billar en el café "Lion D'Or" de
> Bruselas […],
> la voz de Ernesto enumerando la sucesión de soberanos
> sálicos,
> la contenida, firme, insomne voz de Gabriel en una sala de
> Estocolmo,
> Nicolás señalando las virtudes de la prosa de Taine,
> la sonrisa de Carmen ayer en el estanque del Partal
> (Mutis, 1997: 229).

Ernesto, Gabriel y Nicolás son nombres de escritores colombianos que, con excepción de García Márquez en Estocolmo, no son conocidos fuera de Colombia. Representan una cultura de intención universal y que subraya su carácter selecto. Lo que le depara a Álvaro Mutis el gorrión, "la pálida suma" de un pasado triste y "las fieles señales que, a mi favor", es la intimidad. En el panorama del desarrollo de la poesía moderna, esta forma de expresar la intimidad significa un retroceso. Hugo Friedrich ha destacado en esta poesía lo que él llama, siguiendo a Poe, la "despersonalización", la renuncia a la "intoxication of the heart" (Friedrich, 1985: 36), es decir, abstención de lo biográfico, del sentimiento, de la intimidad. Este retroceso coloca a la poesía de Álvaro Mutis en el horizonte de un proceso de transformación de la literatura, esto es, el de la influencia determinante de los

medios de comunicación de masas, de la comercialización de la producción literaria, concomitante de lo que Richard Sennet observó sobre una consecuencia de la expansión del capitalismo y de la secularización, es a saber, la tiranía de la intimidad. Estos fenómenos despertaron en los hombres la creencia de que ellos:

> Son los autores de sus propios caracteres, que cada acontecimiento en sus vidas tiene que tener una significación como parte de la definición de ellos, pero en qué consiste esta definición es difícil de saber a causa de las inestabilidades y contradicciones de sus vidas. Sin embargo, la atención y el interés en lo concerniente a la personalidad creció cada vez más. Paulatinamente, esta fuerza misteriosa y peligrosa que es el Yo llegó a servir para definir las relaciones sociales. Se convirtió en principio social. En este punto comienza a decaer el ámbito público de la significación impersonal y de la acción impersonal (Sennet, 1976: 338).

La sobrevaloración del Yo y el egotismo suelen ser un gaje de los poetas y de los artistas, pero en Álvaro Mutis el Yo se reviste de un *topos* que tiene su origen moderno en Hölderlin. Su pregunta en la elegía "Pan y vino", esto es: "y para qué poetas en tiempo menesteroso? /Pero ellos son, dices, tú, como los santos sacerdotes del vino/ Que en sagrada noche peregrinan de país a país" (Hölderlin, 1992: 378) fue llevada al extremo por el Círculo de Stefan George, que consideró al poeta como conductor y guía (*Führer*). El *topos* se difundió con la concepción de la poesía como reveladora privilegiada de verdades y correspondencias ocultas (Baudelaire). De su *alter ego*, Maqroll el Gaviero, dice Mutis que la especificación:

> el Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de *Moby Dick*); es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y

> en la soledad más absoluta… es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El Gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora: en ese tiempo me pareció que, en el barco en que Maqroll trabajaba, su chamba debió haber sido la de gaviero: es el que ve más lejos y anuncia y ve por otros (Mutis, 1997: 9).

Ese "montón de ciegos" no sólo no son la conciencia sino cuando quieren ver lo que el poeta ve por ellos, por los otros, cometen un abuso. Lo pone de presente el poema "Invocación"de *Caravansary*:

> ¿Quién convocó aquí a estos personajes?
> ¿Con qué voz y palabras fueron citados?
> ¿Por qué se han permitido usar
> el tiempo y la substancia de mi vida?
> ¿De dónde son y hacia dónde los orienta
> el anónimo destino que los trae a desfilar frente a nosotros?
>
> […]
>
> No sé, en verdad, quiénes son,
> ni por qué acudieron a mí
> para participar en el breve instante
> de la página en blanco.
> Vanas gentes estas,
> dadas, además, a la mentira.
> Su recuerdo, por fortuna,
> comienza a esfumarse
> en la piadosa nada
> que a todos habrá de alojarnos.
> Así sea.
> (Mutis, 1997: 182)

La relación de poeta guía solitario y público lector o "montón de ciegos" que participa abusivamente de la intimidad del elegido, sólo subraya la "tiranía de la intimidad", le agrega el telón omnipresente de la muerte y permite especificar el horizonte

sociológico de la verbosidad. Leo Loewenthal lo analizó en 1944, cuando éste se difundía y lo llamó la "moda autobiográfica". El "montón de ciegos" abusaba de la intimidad del elegido porque éste atraía por su áurea de individuo selecto y exitoso que lo había convertido en ídolo de masas. Las autobiografías y biografías de estos ídolos se caracterizaban por su clara intención panegírica y por un lenguaje elevado y superlativo.

> El uso del superlativo —observó Loewenthal— se refuerza por frecuentes referencias a un repertorio de asociaciones míticas e históricas con el objeto, al parecer, de conferir una seudo-consagración y seudo-certidumbre a los contenidos fútiles de la moderna cultura de masas. Clark Gable no hace simplemente carrera, sino vive la 'saga de Gable'[…] la Edad Media sirve a Dorothy Thompson a que alguien venga en su ayuda como un caballero con una espada sagrada (Loewenthal, 1961: 131).

*Maqroll el Gaviero* es la saga de Álvaro Mutis, cuyo repertorio de asociaciones míticas e históricas, el recurso al pasado aristocrático y guerrero y la curiosidad y veneración por las monarquías ofrecen al montón de ciegos un privilegiado refugio de una realidad social ardua y amarga que contrasta con la del poeta guía solitario y sueñan con ser partícipes de esa aristocracia. Un poema como "Funeral en Viana" de *Los emisarios*, despierta la impresión de que puede satisfacer la curiosidad de un numeroso público de lectores y espectadores de revistas y películas dedicadas a comentar y revivir las cortes y aventuras y desventuras de reyes, príncipes y demás nobleza:

> Hoy entierran en la iglesia de Santa María de Viana
> a César, Duque de Valentinois. Preside el duelo
> su cuñado Juan de Albret, Rey de Navarra.
> En el estrecho ámbito de la iglesia
> de altas naves de un gótico tardío,
> se amontonan prelados y hombres de armas.

> Un olor a cirio, a rancio sudor, a correajes
> y arreos de milicia, flota denso en la lluviosa
> madrugada. Las voces de los monjes llegan
> desde el coro con una cristalina serenidad sin tiempo.
>
> […]
>
> Chocan las armas y espuelas en las losas del piso,
> se acomoda una silla con un apagado chirrido
> de madera contra el mármol, una voz contenida
> por el guante ceremonial de un caballero.
>
> […]
>
> Los altos muros de piedra, las delgadas columnas
> reunidas en haces que van a perderse
> en la oscuridad de la bóveda, dan al canto
> una desnudez reveladora, una insoslayable evidencia
> (Mutis, 1997: 211).

La descripción de las escenas del funeral, la narración de acontecimientos biográficos, los comentarios y las citas del *requiem* en latín pueden equipararse a las escenas de cualquier película de tema histórico-aristocrático. La influencia innegable de los medios de comunicación de masas y del cine en Álvaro Mutis no es suficiente para precisar su obra desde una perspectiva estético-sociológica. Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges reconocieron la influencia del cine en varios de sus escritos. Lo que diferencia a Reyes y Borges de Álvaro Mutis es la intención que subyace a los poemas cortesanos y orientadores del "montón de ciegos" de Maqroll el Gaviero: la de manifestar su devoción de vasallo fiel de la Monarquía. Carente de sustancia histórica y social, esta intención agrega a la influencia del cine y de los medios de comunicación de masas la pregunta por una alternativa: ¿Ella es eco de las revistas dedicadas a difundir los acontecimientos sociales y actos de las noblezas supervivientes o la caricatura de uno de los miembros de esas casas? La respuesta a esta pregunta sitúa a la manifestación

literaria del Yo altanero del poeta en el límite de la literatura trivial. La proximidad de la poesía de Álvaro Mutis a la literatura trivial no sólo proviene de su monarquismo. Como cumbre de la tradición de simulación de aristocracia que fue una constante de la sociedad criolla desde el siglo XVIII hasta finales de los años 40 del siglo XX, este monarquismo se funda en una discrepancia entre ser y apariencia que dio ocasión a que en Francia se creara la palabra *rastaquouère* para los latinoamericanos que a finales del siglo XIX y comienzos del XX desplegaron en París su riqueza como medio de pertenecer a la aristocracia, es decir, aparentaron lo que no son. Esta discrepancia no es sólo la del fiel vasallo de una monarquía inexistente, la de un noble sin corte pero noble por propia voluntad, sino impulso para legitimarla mediante el *pathos* del exilio. En el poema "Cádiz" de *Los emisarios*, por ejemplo, describe el rostro de la ciudad para cantar una revelación:

> Y llego a este lugar y sé que desde siempre
> ha sido el centro intocado del que manan
> mis sueños, la absorta savia
> de mis más secretos territorios,
> reinos que descorro, solitario destejedor
> de sus misterios, señor de la luz que los devora,
> herencia sobre la cual los hombres
> no tienen ni la más leve noticia,
> ni la menor parcela de dominio.
> Y en el patio donde jugaron mis abuelos,
> con su pozo modesto y sus altos muros
> labrados como madréporas sin edad,
> en la casa de la calle de Capuchinos
> me ha sido revelada de nuevo y para siempre
> la oculta cifra de mi nombre,
> el secreto de mi sangre, la voz de los míos.
> Yo nombro ahora ese puerto que el sol
> y la sal edificaron para ganarle al tiempo
> una extensa porción de su comarcas

y digo Cádiz para poner en regla mi vigilia
para que nada ni nadie intente en vano
desheredarme una vez más de lo que ha sido
"el reino que estaba para mí (Mutis, 1997: 209).

El exilio como situación propia de los hijos del pecado original, que sugiere Mutis en el poema "Exilio" de *Los trabajos perdidos*, pierde su significación teológica en el mismo poema, adquiere el sentido de apátrida y se concreta luego en el poema citado y en "Una calle de Córdoba" de *Los emisarios* como exilio histórico peculiar. Ese "nada ni nadie" que lo "deshereda" del "reino que estaba para mí" y que lo han hecho una o varias veces más es un ente ambiguo que puede ser el Virrey Messía de la Cerda que llevó a José Celestino Mutis y a su hermano, ascendiente del desterrado, a la Nueva Granada o una ficción que provoca el patético canto, al sentirse en su cielo. En un mundo como el hispánico que conoce desde el siglo XIX el exilio (los proscritos argentinos, los afrancesados y liberales españoles) y en una época en la que el exilio fue el destino de los intelectuales perseguidos por regímenes totalitarios, el peculiar exilio histórico de Álvaro Mutis es o una variación del *topos* del poeta como exilado o una forma de lo exótico. Un vasallo sin rey y un exiliado sin perseguidor es tan exótico como la exigencia de los indigenistas de restablecer el estado anterior al Descubrimiento y a la Conquista. En los dos casos, el propósito que los impulsa es el de negar el decurso histórico, que convierte al *status quo* ante un limbo exótico, esto es, extraño. A diferencia del exotismo que se difundió en Europa en el siglo XVIII (el buen salvaje), este exotismo está determinado por el que Miguel Rojas Mix ha llamado exotismo comercial:

> El turismo es vendido como la fuga hacia una especie de paraíso alígeno. La ruptura con el "cada día" hace del exotismo un producto que contrabalancea los grises de la vida cotidiana. El apetito por lo desacostumbrado, las imágenes de una verdad ficticia y extraña unidas al anhelo

> de buscar identificaciones valorizadoras del "yo-mediocre", van a encontrar su medio privilegiado en un arte de evasión. Pulsión agudizada a partir de la crisis del "30", el cine, los *comics* y la literatura folletinesca responden a ella. Lo exótico llega así a constituir el fondo misterioso y efectivo de un género, que corresponde a las necesidades del público: llenar el hastío, evadirse un momento de la trivialidad de las preocupaciones de una sociedad adocenada y en crisis de promesas (Rojas, 1992: 249).

El exotismo de Álvaro Mutis satisface las necesidades de buscar identificaciones valorizadoras y extrañas al hastío de la vida cotidiana, es decir, de contraponerles un héroe que lleva una agitada vida, provoca a veces compasión y admiración. Ese héroe es Maqroll el Gaviero en la prosa poética "Soledad" de *Se hace un recuento de ciertas visiones memorables de Maqroll el Gaviero…* describe Mutis el momento en que:

> el Gaviero conoció el miedo de sus miserias más secretas, el pavor de un gran vacío que le acechaba tras sus años llenos de historias y de paisajes… Ni el amor, ni la desdicha, ni la esperanza, ni la ira volvieron a ser los mismos para él después de su aterradora vigilia en la mojada y nocturna soledad de la selva (Mutis,1997:171).

El Gaviero sufrió una catarsis durante una vigilia en la selva. El Gaviero revivió así la catarsis que Borges narró en "Las ruinas circulares". Mutis simplifica el proceso de purificación, esto es, el sueño en el que el personaje sin nombre educa a uno de sus alumnos soñados y lo lanza a la realidad; cuando ésta en forma de incendio lo sobrecoge y no lo quema, el alumno soñado sabe que él también es un sueño. El escenario de la prosa y de la narración es la selva húmeda y solitaria. La certidumbre final del personaje sin nombre de que es sólo un sueño, en la narración, es en la prosa poética el conocimiento de las "miserias más secretas" y el sentimiento del "pavor de un gran vacío". La coincidencia

de escenarios y situaciones permite sospechar que Álvaro Mutis también fue lector de Borges y que el dibujo de los perfiles del Gaviero delata la suscitación de narraciones de Borges como "El hombre de la esquina rosada" y "El inmortal". Pero precisamente éste es, a saber, el ámbito gaucho criminal y el recorrido por el mundo de Joseph Cartaphilus, plantea el problema de fábulas semejantes, independientemente de la muy probable influencia de Borges en Mutis. Pues tanto "Las ruinas circulares" como "El inmortal" tienen un propósito intelectual: el de dilucidar el tema de la realidad como sueño, el de la fatalidad del destino y el de cuestionar lúdicamente la doctrina del eterno retorno de Nietzsche, es decir, tienen substancia filosófica. El Gaviero, en cambio, dice:

> Pero meditando un poco más sobre estas recurrentes caídas, estos esquinazos que voy dándole al destino con la misma repetida torpeza, caigo en cuenta, de repente, que a mi lado, ha ido desfilando otra vida. Una vida que pasó a mi vera y no supe. Allí está, allí sigue, hecha de la suma de todos los momentos en que deseché ese recodo del camino, en que prescindí de esa otra posible salida y así se ha ido formando la ciega corriente de otro destino que hubiera sido el mío y que, en cierta forma, sigue siéndolo allá, en esa otra orilla en la que jamás he estado y que corre paralela a mi jornada cotidiana. Aquélla me es ajena, y sin embargo, arrastra todos los sueños, quimeras, proyectos, decisiones que son tan míos como este desasosiego presente y hubieran podido confirmar la materia de una historia que ahora transcurre en el limbo de lo contingente (Mutis, 1997: 30).

La repetición de la idea de vida no vivida pero posible con distintas palabras no obedece a la diversidad de perspectivas que puedan ahondar el problema que atormentó a Kafka después de su lectura de Kierkegaard, esto es, el problema del arrepentimiento y de la culpa gratuita, una cuestión metafísica; o que enriquezca el motivo del Otro, de la alteridad, como lo enmarca Borges en

su abanico de posibilidades del idealismo de Berkeley, una lúdica dilucidación filosófica. La repetición o tautología de Álvaro Mutis es la insistencia en un lamento que caracteriza el talante del Gaviero, y que como letanía puede sustituir a la literatura edificante. Esta caracterización del talante del Gaviero es, por una parte, coherente con la imagen negativa del hombre que subyace a la obra edificante de Ignacio de Loyola y a la obra de Mutis y, por otra, es signo del cambio que ha operado la llamada cultura de masas en la literatura: el de la desintelectualización de la novela principalmente. Por tal se entiende el paulatino desplazamiento del modelo de *poeta doctus* por el de literato emotivo, de la reflexión y la cultura por la confesión o exhibición autobiográfica. El anuncio de este cambio es en Latinoamérica el éxito de la obra novelística de Isabel Allende, que en *La casa de los espíritus* (1982) chilenizó los *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez y creó así una literatura que se mueve entre la exposición verbalmente agradable de fabulaciones y la trivialidad de la exhibición de su Yo. La saga de Maqroll el Gaviero se inscribe en esta estela de García Márquez y la remodela con elementos del realismo mágico de Alejo Carpentier, esto es, con el paisaje del trópico, privado de la substancia histórica y cultural de la obra del cubano. Maqroll el Gaviero es una figura que tiene diversos perfiles y un común denominador: el desengaño. Su viaje infinito por el mundo es también un viaje por el mapa de los oficios y empresas que bordean su camino. Sus aventuras recuerdan el modelo de las andanzas de Pablos, el protagonista de *La vida del Buscón llamado Don Pablos* (1626) de Quevedo, es decir, la concepción de la vida como busca vana en un mundo cuya variedad conduce siempre al desengaño. Las andanzas de Pablos dan ocasión a Quevedo para desplegar su juego de palabras que es a su vez el medio de trazar el perfil de sus personajes. La novela concluye con un deseo y una reflexión de Pablos: el deseo de que termine la persecución.

> Yo que vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme, no de escarmentado —que no soy tan cuerdo— sino de cansado, como obstinado pecador, determiné, consultándolo primero con Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como v.m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres (Quevedo, 1965: 280).

Las andanzas de Maqroll el Gaviero dan ocasión a Mutis para poner de relieve con insistencia en los mismos temas la naturaleza y destino del Gaviero: "obstinado pecador" que "nunca mejora su estado" porque "muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres". El perfil del Gaviero se asemeja al de una persona situada en una sala de espejos, es decir, parece una variación de lo mismo: el del desengañado "obstinado pecador". La coincidencia entre Don Pablos y el Gaviero no significa que Quevedo haya "inspirado" a Mutis. Ella se desprende de la misma convicción negativa del hombre, de la tensión barroca entre mandamiento y violación de mandamiento, entre la pasión antivital de rechazar al mundo y la natural necesidad de vivir en él. La diferencia en esta coincidencia consiste en que la concepción del mundo de Quevedo se nutre de una teología moral que lo impulsa a castigar con la sátira al "obstinado pecador" que es el hombre, en tanto que en la antropología negativa de Mutis carece de alimento semejante y se satisface con la exhibición abundante de su máscara o alter ego, Maqroll el Gaviero. Esta esencial diferencia es manifestación de la desintelectualización de la literatura narrativa que, por otra parte, pretende reivindicar el arte de narrar y de acercarse al lector después de los experimentos del *noveau roman*. Con el viajero Maqroll puede identificarse la mayoría de un nuevo tipo social que es el turista. Este tipo abarca desde la baja clase media hasta las clases altas y constituye un estrato que supera las barreras de clase gracias a las posibilidades de que los de abajo compartan con los de

arriba el signo de la “clase cosmopolita”. El viajero de cualquier clase que haya estado en Amberes, en Marsella, en Madrid, en París, en Panamá, en Nueva York, en Vancouver, en El Caribe, da testimonio de ello de la manera que tiene a mano y se siente confirmado en su alta cultura cuando ve en televisión esos lugares, cuando lee informes sobre ello y lo reconoce. Para satisfacer esas aspiraciones ha surgido una nueva literatura de viajes que se diferencia de la afamada por el *Viaje del mundo* (1777) de Georg Forster (sobre el viaje del capitán Cook), o el *Viaje a Italia* (1786) de Goethe o del *Viaje a las regiones equinocciales* (1811 ss.) de Alejandro von Humboldt en el propósito que los suscitó: aventurero, cultural, científico respectivamente. La nueva literatura de viajes, difundida principalmente en revistas, informa y es a la vez guía turística. Los viajes de Maqroll por el mundo, recogidos en la suma de sus novelas *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1997), tiene de común con esta nueva literatura de viajes las descripciones de los escenarios y puertos y plazas, regiones y paisajes que muestra conocer Maqroll, pero se diferencia de ella en que no pretende informar ni recomendar sino poner de presente el cosmopolitismo del *alter ego* de Maqroll. Este, además, destaca su atractiva peculiaridad exótica con la lograda descripción del ambiente físico y vital del trópico colombiano. Prostíbulos, existencias depravadas, ríos de difícil navegación, fiebres, humedades calurosas y noches adormecedoras y amaneceres serenos, lluvias y encuentros con indígenas, crecientes y olores de la vegetación etc. son los elementos con los que Mutis traza magistralmente un cuadro de ese trópico que no es sólo el marco de los cuadros de viaje que presentía sino el secreto director del teatro de la destrucción, el símbolo del destino de sus personajes. Estos carecen de carácter definido, encarnan más bien vicios, amores y sexo, deseos y fracasos, desmesuras y violencia, tribulaciones y aventura, no son pues sujetos de su vida sino objetos del fatalismo del desastre. El trópico de Álvaro Mutis corresponde a su visión negativa del hombre y esta correspondencia

da intensidad vital a la imagen de ese *topos* de la literatura latinoamericana, es a saber, el del infierno verde. No sólo la prosa modernista de José Eustasio Rivera en *La vorágine* (1924) sino el desarrollo de la novela, el drama del personaje central Arturo Cova, dan al trópico que describe esa obra, la función de simbolizar la ciudad horrible de la que huye Cova y que no olvida, es decir, de expresar con el color local su hondo desgarramiento y desengaño. El "infierno verde" de Rivera "desmitologiza" el trópico idílico de *María* (1867) de Jorge Isaacs. Después de Rivera, el trópico se convierte en el personaje central del acontecer en la novela *Toá* (1933) de César Uribe Piedrahíta. En el desarrollo de ese trópico, el de Álvaro Mutis es, además de un deus, perceptible, gráfico y sonoro, es decir, infunde su sangre a la descripción. Esta vitalidad contrasta con el monarquismo sin fundamentos de Mutis, pone en tela de juicio la retórica del conservadurismo que determina gran parte de su poesía y narración y se purifica, si así cabe decir, en la imagen de la agonía del Libertador Simón Bolívar.

> Aquí —pone en boca de Bolívar [RGG]— se frustra toda empresa humana… El desorden vertiginoso del paisaje, los ríos inmensos, el caos de los elementos, la vastedad de las selvas, el clima implacable, trabajan la voluntad y minan las razones profundas, esenciales para vivir, que heredamos de ustedes (Mutis, 1996: 35).

Con estas frases, Mutis resume su imagen del trópico y de sus efectos sobre los hombres. Pero el hecho de que lo haya puesto en boca de Bolívar, abre una perspectiva que va más allá de esta imagen del trópico destructivo. Esta perspectiva determina la obra maestra de Mutis, es a saber, la breve prosa narrativa *El último rostro* (1978). En su muy citada conferencia *Problemas de la lírica* (1951) aseguró el poeta Gottfried Benn que los grandes líricos padecen "hasta cincuenta años de ascesis, sufrimiento y lucha" (Benn, 1951: 18) por muy pocos poemas. No ascesis, sino incontinencia verbal recorre

la obra de Álvaro Mutis, pero la selva de tropos y de ripios de la intimidad, sufrieron probablemente una catarsis por agotamiento, por “sufrimiento y lucha” y condujeron a una condensación de los floridos *disjecta membra* y de las trivialidades convirtiéndolos en el humus de uno de los pocos —quizá el único— poemas de Álvaro Mutis que “descansan en sí, que alumbran desde sí, llenos de larga fascinación” (18 ): la prosa narrativa sobre la proximidad de la muerte de Bolívar. Mutis proyecta en el Libertador su presencia de la muerte y su sentimiento de inevitable derrota. Condensa, pues, en Bolívar sus obsesiones y parece hacer del personaje histórico una repetición más de las repeticiones de Maqroll el Gaviero. Se espera así que Bolívar sea un apéndice de *La Nieve del Almirante* (1986), o de *Un bel morir* (1989) o, como todas sus novelas, desarrollos de motivos recurrentes en su obra poética, como el que expresa en “El húsar” de *Los elementos del desastre* (1953), es a saber, el de la inevitable derrota. Sin embargo, esa proyección no violenta ni deforma la figura del Libertador sino la coloca en el horizonte de la historia de Colombia hasta el presente, sin que indique expresamente la perspectiva de la interpretación. Con pocos trazos pone de relieve los rasgos esenciales de Bolívar: su elegancia, sus amores, su generosidad, su lealtad, su actitud heroica y estoica ante la derrota y resalta la serenidad de sus opiniones críticas y certeras. El cuadro refuta la imagen de Bolívar que Mutis inventó en una de sus entrevistas, la del Bolívar traidor, pone entre paréntesis su vacuo monarquismo y recuerda las circunstancias que ocasionaron el fracaso de la empresa de Bolívar. Algunas de estas las hace relatar por Bolívar, otras por un oficial. Pero todas ellas se resumen en un conocido diagnóstico de Bolívar que Mutis adapta al contexto de las relaciones con Europa.

> Ustedes (los europeos) —dice Bolívar a un oficial polonés— saldrán de esas crisis [...]. Mientras tanto nosotros, aquí en América, nos iremos hundiendo en un caos de estériles guerras civiles, de conspiraciones sórdidas

> y en ellas se perderán toda la energía, toda la fe, toda la razón necesarias para aprovechar y dar sentido al esfuerzo que nos hizo libres. No tenemos remedio… así nacimos (Mutis, 1996: 43).

El fatalismo de la frase final no es de Bolívar sino de Mutis que condensa en esas palabras el racismo positivista de comienzos del siglo XX, de un Octavio Bunge, de un Alcides Arguedas, entre otros. Con todo, lo invalida cuando registra la conversación del Coronel Napierski, autor del diario ficticio sobre los últimos días del Libertador y su interlocutor, con un oficial colombiano. Éste

> admira a Bolívar pero cree que peca de idealista. Lo compara con el sinuoso, opaco y eficaz Santander, sabio en artimañas de leguleyo y dedicado a hacerle el juego al grupo de familias que comienzan a cosechar con avidez los frutos de la independencia. Confirmo, ahora, cierta impresión que me van dando las gentes de esta tierra a medida que las conozco y frecuento. Tienen todas un brillante talento y mucha gracia y altura en su trato, ideas muy poco claras sobre la realidad en que viven, y una oculta y como vergonzosa nostalgia de los fastos virreinales donde, suponen, hubieran gozado por la prosapia de su nombre y la cuantía de sus bienes, de más brillante fortuna que la que les tocó en suerte después de la independencia (Borges, 1974: 867).

Mutis corrobora así las observaciones de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, es decir, coloca a la historia por encima de la naturaleza, la conducta por encima del trópico. Nada de lo que Mutis recoge en esta prosa poética y narrativa es nuevo. Pero en ella sobresalen la sobriedad del lenguaje y de la ordenación de los sucesos y opiniones que rodean al Libertador, la retractación de su abundancia verbal, la honradez con la que se abstiene de exhibir sus peculiares convicciones políticas, la capacidad de transformar su "tiranía de la intimidad" en admiración cordial del héroe. El cuadro admite la comparación con el ensayo "Bolívar" (1912) de *El*

*mirador de Próspero* (1913) de José Enrique Rodó, más detallado y escrito con ejemplar prosa artística, pero nutrido de comprensión simpatética semejante a la que subyace al Bolívar de Mutis. El destino del vencido Libertador que suscitó a Mutis, recuerda la imagen del héroe latinoamericano que legó Borges en su intenso "Poema conjetural":

> Yo, que estudié las leyes y los cánones,
> yo, Francisco Narciso de Laprida,
> cuya voz declaró la independencia
> de estas crueles provincias, derrotado,
> de sangre y de sudor manchado el rostro,
> sin esperanza ni temor, perdido,
> huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
>
> […]
>
> Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
> de sentencias, de libros, de dictámenes,
> a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
> pero me endiosa el pecho inexplicable
> un júbilo secreto. Al fin me encuentro
> con mi destino sudamericano (Borges, 1983: 186-187)

En una ponencia sobre *Álvaro Mutis y la historia* Patrick Collard aseguró a propósito de la opinión crítica de Mutis sobre la fundamentación del Premio Príncipe de Asturias de las Letras, que le otorgaron en 1997, que la motivación de ese premio plantea el "problema que consiste en definir la voz original y muy atípica de la literatura hispanoamericana de las postrimerías del período postmodernista. En el próximo siglo, los historiadores de esta literatura dirán si Mutis es un *curiosum* o si anuncia una tendencia. De momento […] dejo la palabra al Gaviero que en uno de sus sueños dice (*La Nieve del almirante*): 'Sé que estoy equivocado de batalla, de siglo, de contendientes, pero no puedo rectificarme'" (Collard, 2000: 101).

# Bibliografía de Gutiérrez Girardot sobre poesía colombiana del siglo XX
(En orden de aparición en este volumen)

## I. ¿Fue José Asunción Silva un dandy?

La primera parte fue publicada con el título "El dandismo en José Asunción Silva". En: *Insistencias*. Bogotá: Ariel, 1998, 89-97. Después en: *Pensamiento hispanoamericano*. México: UNAM, 2006, 45-54.

La segunda parte corresponde al manuscrito inédito, "¿Fue José Asunción Silva un dandy?" Tomado del Archivo de la Hemeroteca Nacional de Colombia, Bogotá. Fechado: Bonn, feb., 1996.

La tercera parte se toma del original encontrado en el Archivo de la Universidad Nacional. Una versión de este manuscrito fue ppublicado en José Asunción Silva *Obra Completa*. Edición crítica de Héctor H. Orjuela. Colección Archivos. Buenos Aires, 1990, con el título "José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa". Igualmente en: *La Gaceta*, México: FCE, N° 314, febrero de 1997, pero publicado en forma abreviada. Existe una variación de este texto como Prólogo a *De sobremesa*, de José Asunción Silva, Biblioteca Familiar de la Presidencia, Bogotá, 1996.

## II. Julio Flórez: un problema sociológico

La primera parte fue publicada con el título "Un caso complejo". En: *Ideas y Valores*, n. 30-31, ene., 1968, 77-79, Bogotá. También en: *Argumentos*, n. 10-13, ene.-ago., 1985, 257-261, Bogotá. Y en: *Aquelarre*, n. 8, vol. 4, 2005, 29-32, Ibagué.

La segunda parte corresponde al manuscrito inédito "Julio Flórez, un problema" de 1975. Contiene ocho páginas mecanografiadas, tamaño oficio.

## III. Guillermo Valencia: el Goethe de Popayán

Con el título "Sobre Guillermo Valencia", apareció en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 37, ene., Madrid, 1953, 77-79. Después en: *Aquelarre*, n. 8, vol. 4, Ibagué, 2005, 17-18.

## IV. Barba Jacob y el Existencialismo

Con el mismo título en: *El Siglo*, *Páginas literarias*, 20 de mayo, 1951, 2-3, Bogotá.

## V. El piedracielismo colombiano

Manuscrito, sin fecha (aprox. 1985), 14 páginas mecanografiadas. Publicado después con el mismo título en: Sáinz de Medrano, Luis. *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*. Madrid: Consiglio nazionale delle ricerche, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Literatura Hispanoamericana, 1993, 171-182. Y también en: *Provocaciones*. Bogotá: Editorial Ariel, 1997, 211-229. Y en: *Aquelarre*. Ibagué, n. 8, vol. 4, 2005, 75-84.

## VI. La poesía colombiana a mediados del siglo XX

Título original: "La nueva poesía colombiana".Manuscrito inédito, sin fecha (aprox. 1956), 28 páginas mecanografiadas, tamaño oficio.

## VII. León de Greiff: Nórdico vate colombiano

Manuscrito mecanografiado (aprox. 1995), 13 páginas mecanografiadas, tamaño oficio. Tomado del Archivo de la Hemeroteca Nacional de Colombia, Bogotá. Apareció después con el título "Una visión nada provinciana de León de Greiff" en: *Aleph*, No.117, abr.-jun. 2001, Año XXXV, Manizales, 46-55. También con el título: "Para una 'desprovinciación' de León de Greiff" en: *Aquelarre*, n.8, vol. 4, 2005, 99-106, Universidad

del Tolima, Ibagué. Y, por último, en: *Tradición y ruptura*. 2006, Bogotá. Random House Mondadori, 223-234.

## VIII. Fernando Arbeláez y Marco Fidel Chaves

Apareció con el título "Dos poetas colombianos actuales: Fernando Arbeláez – Marco Fidel Chaves". En: *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Bogotá, n. 426, vol. 45, ene.-feb., 1950, 107-113.

## IX. Eduardo Cote Lamus. Salvación del recuerdo

Con el mismo título en: *Bolívar*, n. 20, jul., 1958, Bogotá, 992-995.

## X. Gaitán Durán: Eros y Política

Se sigue el manuscrito de 1989, "Eros y política", 6 páginas mecanografiadas. Apareció en: De Aljure, Sixta, Gaitán Durán, Eduardo y Cote Baraibar, Pedro. *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*, Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1990. Y luego en: *Aquelarre*, n. 8, vol. 4, 2005, 59-62, Ibagué.

## XI. Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo

Con el mismo título, publicado en: Arturo, Aurelio. *Obra poética completa.* Madrid/Medellín: Allca XX, Universidad de Antioquia, Colección Archivos, 2003, 417-437.

## XII. Prólogo a la poesía de Fernando Charry Lara

Manuscrito inédito. Fechado: dic. 1985. 15 páginas mecanografiadas, tamaño oficio.

## XIII. Poesía y crítica en Fernando Charry Lara

Con el mismo título, se sigue el manuscrito de mar., 1984, 14 páginas tamaño oficio. Publicado, primero, en: *Revista*

*Iberoamericana*, vol. 50, 1984, 839-852, Pittsburgh. También en: *Revista Universidad Nacional de Colombia*, n. 1, jun-jul. 1985, 36-42, Bogotá. Y, por último, en: *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*, 1989, 332-343, Bogotá, Temis.

## XIV. Sobre una antología de Andrés Holguín

Con el título "Sobre una antología" esta reseña del libro de Andrés Holguín, *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)* apareció en: *Estravagario*, *El Pueblo*, n. 9, 23 de mar. 1975, 5, Cali. También en: *Aquelarre*, n.8, vol. 4, 2005, 39-44, Tolima.

## XV. Sobre el Panorama inédito de Santiago Mutis

Manuscrito con el título: "¿Panorama? ¿Inédito? ¿De poesía?". Reseña del libro de Santiago Mutis *Panorama inédito de la nueva poesía en Colombia. 1970-1986*. Apareció en: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXV, n. 15, Bogotá, 1988, 160-162. Y también en: *Aquelarre*, n. 8, vol. 4, Ibagué, 2005, 47-50.

## XVI. Álvaro Mutis o la retórica del conservadurismo

Con el título "Entre la retórica y la transparencia: dos poetas colombianos: Álvaro Mutis y Aurelio Arturo" apareció en *Aleph* 119, octubre/diciembre 2001, 2-46, Manizales. También en: *Heterodoxias*, Taurus, 2004. Se publica aquí sólo la primera parte, en razón a que la segunda corresponde fielmente al estudio sobre Aurelio Arturo publicado por separado en este volumen.

# Bibliografía del volumen II


Adorno, Theodor W.*Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.

Aleixandre, Vicente. "Prólogo". En: Charry Lara, Fernando. *Nocturnos y otros sueños.* Bogotá: El Áncora Editores, 1991, 91-24.

Amiel, Henri Fréderic. *Diario íntimo.* España: América, 1919.

Ángel Montoya, Alberto. *Poesía rescatada*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

Arbeláez, Fernando. "Aurelio Arturo: *Morada al sur*". En: Arturo, Aurelio. *Morada al sur y otros poemas*. Bogotá: Procultura, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1986, 79-81.

Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. Madrid/Medellín: Allca XX, Universidad de Antioquia, Colección archivos, 2003.

Ball, Hugo. *Gesammelte Gedichte*. Zürich: Verlag der Arche, 1963.

Barba Jacob, Porfirio. *Antorchas contra el viento*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional de Colombia, 1944.

Baudelaire, Charles. "Le Peintre de la Vie Moderne". En: *L'Art romantique*. París: Corbeil, 1869.

Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal et autres poèmes*. París: Flammarion, 1964.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. París: Gallimard, Biblioteca de la Pléiade, 1954.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Madrid: Akal, 2002.

Bello, Andrés. "Alocución a la Poesía". En: Caillet Bois, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, 1965.

Bello, Andrés. *Poesía. Obras Completas*. Tomo I. Caracas: La Casa de Bello, 1981.

Benjamin, Walter. "Über den Begriff der Geschichte". En: *Gesammelte Schriften*, I-2. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, 691-704.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* En: *Gesammelte Schriften*.I-2. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, 431-508.

Benjamin, Walter. *Illuminationen*. Frankfurt: S. Unseld, 1961.

Benjamin, Walter. *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*.En: *Gesammelte Schriften.* I-1. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, 203-409.

Benn, Gottfried. *Ausdruckswelt*. Wiesbaden: Limes, 1954.

Benn, Gottfried. *Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999.

Benn, Gottfried. *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden: Limes Verlag, 1951.

Berdiaeff, Nikolai. *The Meaning of History*. New Brunswick: Transaction Publischer, 2006.

Blake, William. *The marriage of Heaven and Hell*. London: Editor Courier Dover Publications, 1994.

Bolívar, Simón. "Lima, 9 de febrero 1825". En: *Cartas Santander-Bolívar.* Vol. IV. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de la República, 1988, 297.

Borges, Jorge Luis. "Nathaniel Hawthorne". En: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.

Borges, Jorge Luis. "Valéry como símbolo". En: *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, 76-78.

Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleiser, 1928.

Borges, Jorge Luis. *Obra poética. 1923-1977.* Madrid: Alianza Editorial, Emecé Editores, 1983.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas.* Buenos Aires: Emecé, 1974.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

Camacho Ramírez, Arturo. "Entremorir". En: *Carrera de la vida*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. Subdirección de Comunicaciones Culturales, 1976, 109.

Cané, Miguel. *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1992.

Carranza, Eduardo. "Julio Flórez". En: AA.VV. *El caballero del romanticismo.* Edición en homenaje de Julio Flórez. Tunja: Imprenta Departamental, 1967, 170.

Carranza, Eduardo. "La baldolatría". En: Serpa de Francisco, Gloria. *Gran reportaje a Eduardo Carranza.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1978, 118-124.

Carranza, Eduardo. “Soneto con una salvedad”. En: *Los pasos contados. Antología de poesía*. Bogotá: Norma, 2007, 41.

Carranza, Eduardo. *Los pasos cantados. El corazón escrito.* Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1975.

Castillo, Eduardo. “Prólogo”. En: Charry Lara, Fernando. *El árbol que canta*. Bogotá: Colección Autores Nacionales. Instituto Colombiano de Cultura, 1981, 7.

Celan, Paul. *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.

Charry Lara, Fernando. *Lector de poesía*. Bogotá: Colección Autores Nacionales. Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

Charry Lara, Fernando. *Los adioses*. Bogotá: Ediciones del Ministerio de Educación, 1963.

Charry Lara, Fernando. *Nocturnos y otros sueños*. Bogotá: Ed. ABC, 1949.

Charry Lara, Fernando. *Pensamientos del amante*. Bogotá: Colcultura, 1981.

Charry Lara, Fernando. *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Procultura, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1985.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Silva, Arciniegas, Mutis y García* Márquez. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. New York: Leavitt, Lord & Co, 1834.

Coll, Pedro Emilio. “La vida de Silva en Caracas. Entre Pedro Emilio Coll y el poeta

Collard, Patrick. *Fines de siglos. Historia y literaturas hispanoamericanas, 1898-1998*.

Genevè: Biblioteque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège, 2000.

Cote Lamus, Eduardo. *Obra literaria*. Bogotá: Colcultura, 1976.

Cote Lamus, Eduardo. *Salvación del recuerdo*. Dibujos de Carlos A. Cañas. Premio internacional de Joven Poesía, Barcelona: Ed. Janés, 1953.

Cuervo Márquez, Emilio. *Ensayos y conferencias*. Bogotá: Editorial Cromos, 1937.

D’Espagnat, Pierre. *Recuerdos de la Nueva Granada*. Bogotá: Editorial ABC, 1942.

Darío, Rubén. *Poesía*. Caracas: Ayacucho, 1977.

De Greiff, León. *Obras completas*. Medellín: Aguirre Editor, 1960. Del "Nocturno". En: *Letras Universitarias*. n. 21. mar. 1950. 26-27. Medellín.

Espejo Asturrizaga, Juan. *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923.* Lima: Editorial Juan Mejía Bacca, 1960.

Fischer, J. M. *Fin de siècle: Kommentar zu einer Epoche.* München:Winkler Verlag, 1978.

Flórez, Julio. *Poesía escogida*. Bogotá: Arango Editores, Áncora Editores, 1988, 45.

Friedrich, Hugo. "Der fremde Calderón". En: *Romanische Literaturen. Aufsätze II. Italien und Spanien.* Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1972.

Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik.* Hamburg: Rowohlt, 1956.

Gabriac, Alexis Conde de. *Promenade à travers l'Amérique du Sud: Nouvelle-Grenade, Equator, Pérou, Brésil*. París: M. Lévy Frères, 1868.

Gaitán Durán, Jorge. *Amantes.* Separata de la revista *Mito*, n. 22 y 23. Bogotá: 1958-1959.

Gaitán Durán, Jorge. *Diario*. En: *Obra literaria. Poesía y prosa.* Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1975, 215-313.

Gaitán Durán, Jorge. *Sade. Textos escogidos y precedidos por un ensayo. El libertino y la revolución.* Bogotá: Ediciones Mito, 1960.

Gaitán Durán, Jorge. *Si mañana despierto.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1983.

Garavito, Fernando. "Hasta la muerte nos llega tarde". En: *Estravagario*, Cali, 26 ene. 1975, n. 1, 1 y 3.

García Lorca, Federico. "La casada infiel". En: *Obra II, Poesía 2*. Madrid: Akal, 1982, 152-153.

García Prada, Carlos. "Valencia, Guillermo (1873-1943)". En: *Diccionario de la literatura latinoamericana. Colombia*. Washington: Unión Panamericana, 1959, 123-126.

García-Prada, Carlos. "Silva: Medio familiar y social". En: Charry Lara, Fernando. *José Asunción Silva, vida y creación*. Bogotá: Procultura, 1985, 47-52.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everday Life*. Londres: Penguin Books, 1969.

Guillén, Jorge. *Aire nuestro:Cántico, Clamor, Homenaje*.Milán: All'insegna del Pesce d'Oro, 1968.

Guillén, Jorge. *Cántico*. Madrid: Ediciones del árbol, 1936.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. Berlin: Aufbau Verlag, 1955.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *System der Philosophie II.*, t. IX. Stuttgart: Frommann- holzboog, 1974.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke, 15, Vorlesungen über die Ästhetik.* Frankfurt: 1986.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke.* Berlín: Verlag von Duncker und Humblot, 1832.

Heidegger, Martin. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt: Klostermann, 1981.

Heidegger, Martin. *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann, 1950.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit.* Tübingen: Niemeyer, 1950.

Heidegger, Martin. *Über den Humanismus*. Frankfurt: Klostermann, 1949.

Heidegger, Martin. *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt: Klostermann, 1949.

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica.* México: Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, 1949.

Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Henríquez Ureña, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires-Madrid: Babel, 1928.

Hofmannsthal, Hugo von. *Prosa I*, Frankfurt:Fischer Verlag, 1955.

Hölderlin, Friedrich. "Über die verschiedenen Arten zu dichten". En: *Übersetzungen. Philosophische Schriften*. Weimar: Erich Lichtenstein Verlag, 1922, 315-321.

Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke und Briefe,* t. I., Múnich: Hanser Verlag, 1992.

Holguín, Andrés. *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974).* Tomo I. Bogotá: Biblioteca del Centenario del Banco de la República, 1974a.

Holguín, Andrés. *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974).* Tomo II. Bogotá: Biblioteca del Centenario del Banco de la República, 1974b.

Imbert, Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1954.

Jiménez, Juan Ramón. “José Asunción Silva (1896)”. En: Charry Lara, Fernando. *José Asunción Silva, vida y creación*. Bogotá: Procultura, 1985, 63-64.

Kafka, Franz. “Beschreibung eines Kampfes”. En: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1970, 197-232.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner, 1956.

Loewenthal, Leo. *Literature, Popular Culture, and Society*, New Jersey:

Loyola, Ignacio. *Ejercicios espirituales*. Madrid: Crisol, Aguilar, 1961.

Lozano y Lozano, Juan. “La catedral de Colonia”. En: Holguín, Andrés. *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974).* Tomo I. Bogotá: Biblioteca del Centenario del Banco de la República, 1974a, 289.

Lozano y Lozano, Juan. “Los poetas de Piedra y Cielo”. En: Serpa de Francisco, Gloria. *Gran reportaje a Eduardo Carranza.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1978, 132-135.

Machado, Antonio. *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena.* Buenos Aires: Losada, 1953.

Machado, Antonio. *Los complementarios*. En: *Obras. Poesía y prosa.*Buenos Aires: Losada, 1964.

Mallarmé, Stéphane. *Propos sur la Poésie*. Monaco: Éditions du Rocher, 1953.

Manley Hopkings, Gerard. *Poems of Gerard Manley Hopkings*. EasyReadedition. 2008.

Marx, Karl. *Thesen über Feuerbach*, Stuttgart: J.H.W. Dietz, 1888.

Maya, Rafael, “Guillermo Valencia”. En: *Obra crítica*. Selección de Cristina Maya, vol. 2, Bogotá: Ediciones del Banco de la República, 1982, 103-123.

Maya, Rafael. “Guillermo Valencia”. En: *Estampas de ayer y retratos de hoy*. Bogotá: Editorial Kelly, 1954, 231-257.

Maya, Rafael. “La crucifixión del poeta”. En: *Después del silencio, poemas dialogados*. Bogotá: Editorial Minerva, 1938, 7-17.

Miramón, Alberto. *José Asunción Silva. Ensayo biográfico con documentos inéditos*. Bogotá: Revista Bolívar, 1957.

Mutis, Álvaro. *Intacta presencia*. En: *El Tiempo*, separata *100 personajes del siglo XX en Colombia*, 7 de mar., 1999.

Mutis, Álvaro. *La Mansión de Araucaima y otros relatos*. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de Colombia, 1996.

Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

Mutis, Santiago. *Panorama inédito de la nueva poesía en Colombia. 1970-1986.* Bogotá: Procultura, 1986.

Neruda, Pablo. *Canto general*. Caracas: Ayacucho, 1976.

Nietzsche, Friedrich. "Von den Dichtern". En: *Also sprach Zarathustra*. München: Nymphenburger, 1990, 138-141.

Nietzsche, Friedrich. *Ditirambos de Dionysos*. Bogotá: El Áncora Editores, 1995.

Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana: 1882-1932.* Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934.

Ortega y Gasset, José. "Los versos de Antonio Machado". En: *Obras completas*, Tomo I. Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1993, 570-574.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, Edición facsimilar, 1957.

Pardo García, Germán. *Apolo Pankrátor*. México: Editorial Libros de México, 1977.

Perse, Saint-John. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Biblioteca de la Plèiade, 1972.

Pessoa, Fernando. "F.P. habla de los heterónimos". En: *Poesía.* n. 7-8, Madrid, 1995, 18.

Pfeiffer, Johannes. *La poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1951.

Prentice Hall Inc., 1961.

Quevedo, Francisco de. "Desde la Torre". En: *Obras completas*, t. I., Barcelona: Planeta, 1968.

Quevedo, Francisco de. *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Salamanca: Clásicos Hispánicos, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1965.

Reyes, Alfonso. "Cartas de Jorge Isaacs". En: *Obras completas*, vol. IV. México: F.C.E., 1980, 327-328.

Reyes, Alfonso. "La estética de Góngora". En: *Cuestiones estéticas* (1911), *Obras completas*, t. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Reyes, Alfonso. *Última tule*. *Obras completas*, vol. XI. México: F.C.E., 1960.

Reyes, Alfonso. *Visión de Anáhuac*. En: *Obras completas*, t. II., México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Ridruejo, Dionisio. *Escrito en España*. Madrid: Editorial Losada. 1962

Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria*. Barcelona: Lumen, 1992.

Rojas, Jorge. "Lección del mundo". En: *El poeta Jorge Rojas: estudio y antología*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993, 107.

Rosenkranz, Karl. *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig: Reclam, 2007.

Sanín Cano, Baldomero. *El oficio de lector*. Caracas: Ayacucho, 1978.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: Kapelusz, 1953.

Schlegel, Friedrich, Schlegel, August Wilhelm. *Charakteristiken und Kritiken*. Könisberg: Friedrich Nicolovius, 1801.

Schmitt, Carl. *Politische Theologie*. München-Leipzig: Duncker & Humblot, 1934.

Sennet, Richard. *The Fall of Public Man*. London: Cambridge University, 1976.

Silesius, Ángelus. *Cherubinischer Wundersmann*. Aschaffenburg: Paul Pattloch Verlag, 1947.

Silva, José Asunción. *Obra completa*. Madrid: Colección Archivos, 1990.

Silva, José Asunción. *Obra completa*. París: Colección Archivos, 1996.

Silva, José Asunción. *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Silva, Ricardo. "Estilo del siglo". En: *Artículos de costumbres*. Bogotá: Banco Popular, 1973, 51-54.

Staiger, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. Zurich: Atlantis Verlag, 1951.

Ulloa, Jorge Juan y Antonio de. *Noticias secretas de América*. Madrid: América, 1918.

Valencia, Guillermo. "Leyendo a Silva". En: *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1952, 41-47.

Valencia, Guillermo. "Leyendo a Silva". En: *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1952, 41-47.

Valera, Juan. *Cartas americanas*. Madrid : Fuentes y Capdeville, 1889.

Valéry, Paul. *Le Cimetière marin*. Paris: La Tilv Éditeur, 2000.

Valle-Inclán, Ramón. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

Vallejo, César. *Obra poética*. París: Unesco, Colección Archivos, 1988.

Vallejo, César. *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Editorial Castalia, 1987.

Voltaire, François Marie Arouet de. *Diccionario filosófico.* Madrid: Akal Editor, 1976.

Wagner de Reyna, Alberto. *La ontología fundamental de Heidegger*. Buenos Aires: Losada, 1945.

Winckelmann, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* Heilbronn: Gebr. Henninger, 1885.

Zalamea Borda, Jorge. "Prólogo". En: De Greiff, León. *Obras completas*. Medellín: Aguirre Editor, 1960, VII-XVII.

# Índice onomástico

## C

### I



### J



### K



### L



### M

**W**



**X**



**Y**



**Z**

# Índice



*Ensayos sobre literatura colombiana*
Narrativa

se terminó de imprimir en agosto de 2011.
Para su elaboración se utilizó papel Ecopaque de 70 g,
en páginas interiores, y propalcote 250 en la carátula.
Fuentes tipográficas: Adobe Caslo Pro 11.5 puntos en el texto
y Athena 13 puntos en los títulos.